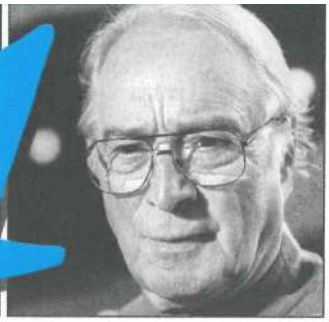


sistema musica

Città di Torino · Teatro Regio Torino · Unione Musicale · Rai Orchestra Sinfonica Nazionale · Torino Settembre Musica · Conservatorio Giuseppe Verdi Torino · Associazione Lingotto Musica

Torino 2002/2003 / 4

Poste italiane - Spedizione in A.P.
Art. 2 comma 20/c - legge 662/96
D.C. - D.C.I. Torino
Anno IV n. 10/2002 - dicembre 2002
Stagione 2002-2003 n. 4
Sistema Musica
via San Francesco da Paola, 3 - Torino
Taxe percue - Tariffa riscossa
C.R.P. Torino C.M.P. Nord

gli appuntamenti di dicembre

Al Lingotto
il Messiah di Haendel
secondo Helmuth Rilling

Bruno Bartoletti
dirige Macbeth
con Nucci e Valayre
al Regio

www.sistemamusica.it

sistemamusica

Direttore responsabile
Nicola Campogrande

Redazione
Cecilia Fonsatti
(caporedattore)

Alberto Bosco
Angelo Chiarle
Gianni Nuti

Hanno collaborato
a questo numero:
Marina Pantano,
Fiorenzo Alfieri,
Giorgio Pestelli,
Giorgio Pugliaro,
Daniele Spini,
Ian Bostridge,
Luca Scarlini,
Oreste Bossini,
Chiara Castellazzi,
Francesco Antonioni,
Alfonso Cipolla

Sede
Unione Musicale onlus
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 56 69 811
fax 011 53 35 44
e-mail: redazione@
unionemusicale.it

Redazione Web
Vincenzo Mania
www.sistemamusica.it
e-mail: sistema.musica@
comune.torino.it

**Allestimento grafico
e produzione**
Satiz s.r.l. Torino

Impaginazione
Giuseppe Marongiu

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente:
Fiorenzo Alfieri
via San Francesco
da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Pozzo Gros Monti s.p.a.
via Cernaia, 59
10024 Moncalieri - Torino

Registrazione del
Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno IV n. 10
dicembre 2002

Copertina:
in primo piano
Helmuth Rilling,
in alto da sinistra,
I Solisti di Torino,
Bruno Bartoletti,
Ian Bostridge,
Alessandro Carbonare

editoriale

Un mondo di arte rapida

Osvaldo Golijov è un compositore di successo. Non per il suo ricco catalogo, ma perché ha azzeccato un pezzo – la *Pasión según San Marcos* – che è diventato una *hit* internazionale. Per scriverlo, per mescolare diverse suggestioni musicali, ha raccontato di aver messo sopra due lettori cd la *Music for 18 musicians* di Steve Reich e alcuni canti devozionali brasiliani, provando ad ascoltare che cosa veniva fuori dalla sovrapposizione. Poi, giocando a mixare, ha annotato il risultato e quella è diventata la sua musica.

Intanto, da un paio di anni, ogni sera a RadioTreSuite alle 20 va in onda il *Teatrogiornale*. Se l'è inventato Roberto Cavosi e funziona così: la mattina gli autori spulciano i quotidiani, scelgono una notizia e ci scrivono sopra una breve pièce teatrale. Il pomeriggio gli attori provano per alcune ore insieme al regista. La sera, in diretta, negli studi di RadioTre nasce la puntata.

A completare il quadro, quando parla della nuova danza nell'intervista che pubblichiamo, Gigi Cristoforetti insiste sul fatto che l'incrocio di linguaggi e la difficoltà nel marcare i confini della disciplina rimandano all'assenza di confini geopolitici e sociali rassicuranti. Dice in sostanza: questo è il mondo, questa è la sua danza.

Un compositore che prende musica esistente e la rimastica con successo, un gruppo di drammaturghi che fanno teatro ogni giorno leggendo il giornale, un sistema di coreografi e danzatori che ripetono i movimenti del mondo sembrano fare parte di un unico grande disegno. È una tela sulla quale noi camminiamo, facciamo colazione, ridiamo, piangiamo, lasciando tracce, segni, magari rifiuti. Ed è una tela che, osservata da un artista, oggi diventa istantaneamente musica, teatro, danza.

Ogni epoca ha avuto la propria arte, d'accordo: ma era normale aspettare che le guerre finissero, le polveri si depositassero, i pensieri si raffreddassero. Ci voleva del tempo. Oggi, con la complicità non indifferente della tecnologia, sembra che la creatività possa impossessarsi di istanti della nostra vita nel momento stesso in cui abbiamo finito di viverli. Le *performing arts* – ma anche l'arte figurativa – hanno imparato a reagire al presente con una rapidità impressionante. E noi ne godiamo, tanto da alimentarle con l'attenzione, il successo, l'invito alla creazione.

Sembrerebbe quasi che la collettività abbia bisogno di rispecchiarsi velocemente in gesti estetici che la rappresentino, che la confortino, che sostituiscano i valori e i paradigmi nei quali oggi abbiamo difficoltà a ritrovarci. Lo spettacolo del mondo continua a stupirci, insomma, e ci servono artisti che lo raccontino.

Che cosa ne pensate?

Nicola Campogrande

INTERVISTA

Helmuth Rilling, messaggero di musica e pace

di Angelo Chiarle

Classe 1933, una carriera impressionante alle spalle, fatta di una caterva di concerti, dischi, premi e riconoscimenti, lezioni, istituzioni fondate in giro per il mondo (come l'Internationale Bachakademie di Stoccarda nata nel 1981). Ci si avvicina dunque a Helmuth Rilling con un pizzico di quell'*Ehrfurcht*, di quel timore reverenziale che lui stesso ammette di provare nell'accostarsi ai grandi musicisti del passato, Bach *in primis*.

Come spiegherebbe il "credo" artistico che lei avrà certamente maturato in tanti anni d'intensa carriera sia come direttore sia come docente?
«Come direttore professionista e anche come insegnante dico che la musica è un linguaggio meraviglioso per unire esseri umani di razze, nazioni, lingue, *background* sociali e politici differenti. Esprimere noi stessi tramite la musica e poter collegare così tanta gente costituisce il *background* del mio lavoro».

Lei, in effetti, ha spesso dichiarato che la musica è un modo per vincolare insieme le persone in pace...
«È un ideale che ho perseguito in tutta la mia carriera. Risiedo in Germania, ma giro in tutto il mondo per metà del mio tempo: così, vedo e sperimento quanto importante possa essere la musica per molta gente differente».

La musica sacra costituisce certamente il *Leitmotiv* principale della sua attività. Che cosa rappresenta per lei la dimensione del sacro in musica?
«Provengo da una famiglia di teologi e quindi ho sviluppato un forte interesse per questo genere di musica. Ho sempre trovato molto forte nel musicare testi sacri l'espressione dei nostri grandi compositori, Bach, Haendel, Mozart, Haydn, Beethoven e così via. Così mi sono specializzato negli Oratori e nelle Cantate su testi sacri».

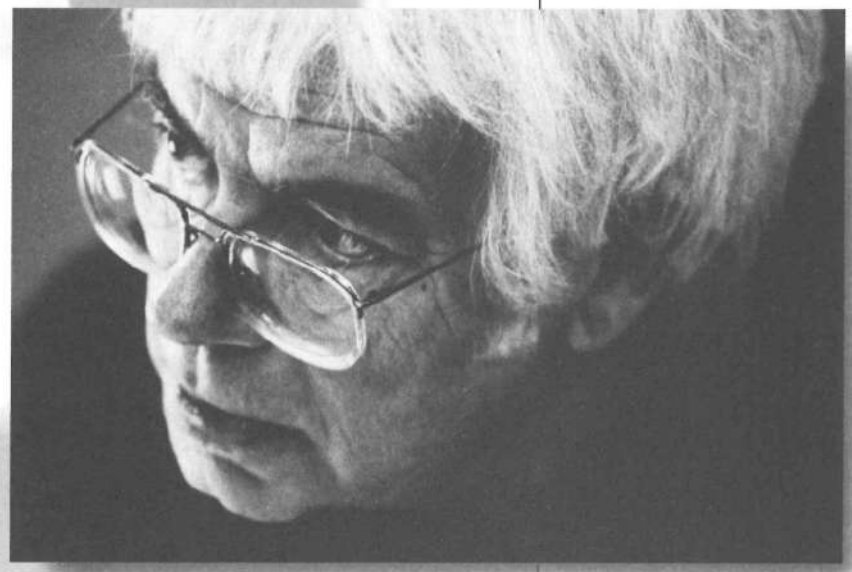
"Sacro" per lei è più *geistlich* o *kirchlich*, più spirituale o più rituale?
«Più il primo, spirituale. Si può benissimo ascoltare questa musica anche senza essere religiosi: essa va ben oltre le chiese in cui fu eseguita per la prima volta. La dirigo per lo più nelle sale da concerto: accade abbastanza raramente di trovarmi in una chiesa. Specie se si va negli USA, in Sudamerica o Giappone, non ci sono chiese per eseguire queste opere. Questo significa che devi creare l'atmosfera d'una chiesa nelle sale da concerto».

La sua coerenza nel rifiutare di usare i cosiddetti "strumenti originali" penso sia ammirevole. Cos'è allora per lei l'autenticità nella musica?
«Sono convinto che si debba conoscere esattamente la situazione della prassi esecutiva all'epoca di ogni compositore. Occorre studiare per conoscere precisamente che cosa essi ritenevano importante al loro tempo. Questo naturalmente l'ho fatto. Non uso gli strumenti storici perché penso che, se fosse possibile ri-creare davvero un'esecuzione com'essa suonò al tempo di Bach, sarebbe solo la ricostruzione della metà di essa. Perché non si possono ricostruire gli esseri umani che ascoltano questa musica. Penso che noi dobbiamo far musica per gente del nostro tempo. Questa è la finalità per me più importante: portare alla gente del nostro tempo questa musica meravigliosa, viva e non come in un museo».

Quali aspetti pensa che siano più interessanti e belli nella musica di Haendel, specialmente nel *Messiah*?
«Accanto a Bach, Haendel è "il" grande compositore del periodo tardo-Barocco. La ricchezza dei suoi oratori è stupefacente. Penso che siano meravigliosi specialmente i cori di Haendel: lui ha sviluppato un linguaggio straordinario nello scrivere i movimenti corali, che sono così splendidi nella diversità della loro struttura. Il *Messiah* lo dimostra molto chiaramente».

Quale versione del *Messiah* sceglierà per Torino?
«Proporremo il *Messiah* nella versione di Mozart. Negli ultimi anni a Vienna a Mozart fu chiesto di eseguire alcuni Oratori di Haendel. Per lui "eseguire" significava suonarli nello stile del suo tempo. Così ne rinnovò completamente la veste strumentale. Aggiunse gli strumenti che usava nelle sue opere, flauti, clarinetti, corni, tromboni. Il suono della sua versione del *Messiah* è piuttosto differente rispetto all'originale. Mozart era un genio e ciò che fece fu grande. Ho diretto molto spesso anche la versione originale di Haendel: è molto bella, ma la ricchezza del suono che si ottiene da Mozart è davvero notevole».

Associazione
Lingotto Musica
martedì 10 dicembre
Auditorium del Lingotto
ore 20.30
Internationale
Bachakademie Stuttgart
Helmuth Rilling direttore
Haendel *Messiah*



Helmuth Rilling

1 domenica

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Domenica Musica

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Roberto Ranfaldi *violino*
Roberto Righetti *violino*
Simone Briatore *viola*
Pierpaolo Toso *violoncello*
Silvio Albesiano *contrabbasso*
Enrico Baroni *clarinetto*
Elvio Di Martino *fagotto*
Corrado Saglietti *corno*

Schubert
Ottetto in fa maggiore D. 803

Sermig, Arsenale della Pace - piazza Borgo Dora, 61
ore 11

biglietti non numerati, in vendita la mattina del concerto dalle ore 10.30, euro 9,00

2 lunedì

Unione Musicale
serie L'altro suono

Daltrocanto
Roberta Giua *soprano*
Claudia Gramaglia *soprano*
Alessandro Carmignani *alto*
Gianluca Ferrarini *tenore*
Walter Testolin *basso*
Antonio Mosca *violoncello*
Maurizio Fornero *clavicembalo*
Marta Graziolino *arpa doppia*
Dario Tabbia *direttore*

con la partecipazione di **Gabriele Vacis**

TEATRO PRIMA DEL TEATRO *(quinto concerto)*
Intrecci amorosi nel Palazzo Ducale

Monteverdi
Una donna fra l'altre (VI, 6)
Zefiro torna e 'l bel tempo rimena (VI, 5)
Gira il nemico (VIII, 5)

Gabrielli
Ricercare secondo a basso solo

Monteverdi
Se i languidi miei sguardi (VII, 28)
Sfogava con le stelle (IV, 4)
Sì ch'io vorrei morire (IV, 16)

Storace
Ballo della battaglia per clavicembalo solo

Monteverdi
Sestina: *Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata* (VI, 8)

Maione
Recercar sopra il canto fermo di Costantio Festa e per sonar all'arpa (dal *Secondo libro di diversi capricci per sonare*, Napoli 1609)

Monteverdi
Bel pastor (IX. 1)
Tirsi e Clori (VII, 32)

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale, da martedì 26 novembre, euro 25,00
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, euro 18,00

3 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Macbeth

Melodramma in quattro atti
Libretto di Francesco Maria Piave [e Andrea Maffei] dalla omonima tragedia di William Shakespeare

Musica di **Giuseppe Verdi**

Macbeth **Leo Nucci / Phillip Joll**
Banco **Andrea Papi / Konstantin Gorny**
Lady Macbeth **Sylvie Valayre / Tatiana Serjan**
La dama di Lady Macbeth **Lorena Scarlata / Paola Gardina**
Macduff **Antonello Palombi**
Malcolm **Massimiliano Pisapia**
Il medico **Alex Esposito**

Bruno Bartoletti *direttore*
David Pountney *regia*
Stefanos Lazaridis *scene*
Marie-Jean Lecca *costumi*
Vivienne Newport *coreografia*
Jürgen Hoffman *luci*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Allestimento Opernhaus Zürich

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 147,00, 103,50, 71,00, 49,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 31

recita abbinata al turno A

dicembre

3 martedì

Associazione Lingotto Musica
Giovani per i giovani

Naqqâra Junior *ensemble di percussioni*
Maurizio Ben Omar *direttore*

Cage-Harrison
Double Music

Bach
Allemanda dalla Suite inglese n. 4 in fa maggiore BWV 809

Reich
Drumming (prima parte)

Smadbeck
Rhythm Song

Cage
Third Construction

Sala Cinquecento - Centro Congressi del Lingotto
via Nizza, 280
ore 18

biglietti ingresso, in vendita nel foyer della Sala Cinquecento un'ora prima dell'inizio del concerto, euro 3,00
ingressi omaggio per le scuole su prenotazione

Informazioni: tel. 011 66 40 452

3 martedì

Accademia Corale Stefano Tempia
Stagione Concertistica 2002-2003

Quintettango

Alberto Fantino *fisarmonica, bandoneón*
Gianluca Allocco *violino*
Angelo Vinai *clarinetto*
Marco Allocco *violoncello*
Cristiano Alasia *chitarra*
Norina Angelini *voce*

CONCERTO PER IL DECENNALE DELLA MORTE DI ASTOR PIAZZOLLA

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti ordinari e ridotti giovani, in vendita presso la segreteria dell'Accademia, BoxOffice Ricordi e la sera del concerto dalle ore 20.30, euro 12,00 e 6,00

4 mercoledì

Teatro Regio Torino
La Scuola all'Opera 2002-2003

Pierino e il lupo
Balletto in un atto

Micha van Hoecke *regia e coreografia*
con **L'ensemble di Micha van Hoecke**

Musiche di **Prokof'ev** e tradizionali russe

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 10.30

SPETTACOLO RISERVATO ALLE SCUOLE

posto unico, euro 6,20
Informazioni: Attività Scuola, tel. 011 88 15 209
scuolallopera@teatroregio.torino.it

REPLICHE RISERVATE ALLE SCUOLE IL 5, 6, 10, 11, 12 E 13 DICEMBRE ALLE ORE 10.30 E IL 6 E 10 DICEMBRE ORE 15.

da non perdere

ILYA GRINGOLTS, MATTATORE DEL NUOVO MILLENNIO
Čajkovskij *Concerto per violino e orchestra op. 35*
Šostakovič *Concerto per violino e orchestra n. 1 op. 77*
Ilya Gringolts, violino
Israel Philharmonic Orchestra diretta da Itzhak Perlman
1 cd Deutsche Grammophon

Russo, vent'anni appena compiuti, scoperto da Zukerman e adottato da Perlman, quel talentaccio di Gringolts fa il suo debutto discografico con la Deutsche Grammophon. Incide il concerto romantico più gettonato in assoluto, quello di Čajkovskij, insieme a quello di Šostakovič che gli ha fatto vincere il Concorso «Paganini» nel 1998, e lo fa con maestria, naturalmente, ma senza perdere quel suo modo un po' sbarazzino e quasi discolo di affrontare la musica. Nulla di destabilizzante, intendiamoci; però Gringolts sa chiudere le frasi con impercettibili accelerazioni che svecchiano la tradizione, sa camminare veloce nell'*Andante* di Čajkovskij, sa pronunciare certi passaggi con una freschezza che fa piazza pulita delle nostre abitudini d'ascolto e propone il fascino di un mattatore che conosce l'eccitazione della contemporaneità. Dice che trova più facile suonare musica nuova piuttosto che andare a ricostruire un'Ottocento da cartolina: forse per questo evita di scimmiottare i suoi maestri e, quando affronta il sarcasmo di Šostakovič, si muove felice come in un cartone animato. (*nicola campogrande*)

4 mercoledì

Teatro Regio Torino
Le Conferenze del Regio

LA STELLA AMICA

Presentazione del libro di **Attilio Piovano**

Partecipano, con l'autore, **Orlando Perera, Donatella Taverna, Ariella Beddini**

Interventi musicali di **Margit Spirk** (*violino*) e **Gianmaria Bonino** (*pianoforte*)

Musiche di **Mozart, Viotti, Pugnani**

Teatro Regio - Sala del Caminetto, piazza Castello 215
ore 17.30

ingresso libero

Informazioni: Relazioni Esterne e Promozione
tel. 011 88 15 246/238/210

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Macbeth

Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Bruno Bartoletti *direttore*
David Pountney *regia*
Stefanos Lazaridis *scene*
Marie-Jean Lecca *costumi*
Vivienne Newport *coreografia*
Jürgen Hoffman *luci*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Phillip Joll, Tatiana Serjan, Konstantin Gorny, Antonello Palombi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 59,50, 41,50, 23,50, 16,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno Familiare

4 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Sestetto d'archi Luigi Boccherini

Giulio Plotino
Viktoria Borissova *violini*
Gabriele Croci
Claudio Andriani *viole*
Giovanni Scaglione
Shana Downes *violoncelli*

Boccherini
Sestetto in re maggiore op. 23 G. 458

Sciarrino
Cavatina e i gridi, sestetto (prima esecuzione, commissione Cidim-Unione Musicale)

Brahms
Sestetto n. 1 in si bemolle maggiore op. 18

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 28 novembre, euro 25,00
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, euro 18,00

IL "PROGETTO SCIARRINO" È PROMOSSO DAL CIDIM IN COLLABORAZIONE CON:
AMICI DELLA MUSICA DI FIRENZE
AMICI DELLA MUSICA DI PERUGIA
AMICI DELLA MUSICA DI VICENZA
FILARMONICA "LAUDANO" DI MESSINA
AMICI DELLA MUSICA DI PALERMO
ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA DI SIENA
ISTITUZIONE UNIVERSITARIA DEI CONCERTI DI ROMA
SOCIETÀ DEL TEATRO E DELLA MUSICA "L. BARBARA" DI PESCARA
UNIONE MUSICALE DI TORINO

5 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso - serie gialla, argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Eliahu Inbal *direttore*

Mahler
Sinfonia n. 10 in fa diesis maggiore

Auditorium del Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio esclusivamente nei giorni di mercoledì, giovedì e venerdì con orario 10-14, euro 30,00
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, euro 18,00 e 9,00

6 venerdì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Macbeth

Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Bruno Bartoletti *direttore*
David Pountney *regia*
Stefanos Lazaridis *scene*
Marie-Jean Lecca *costumi*
Vivienne Newport *coreografia*
Jürgen Hoffman *luci*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Phillip Joll, Tatiana Serjan, Konstantin Gorny, Antonello Palombi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 31,00, 20,50, 15,50, 13,00
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno Pomeridiano 2

6 venerdì

Città di Torino
Teatro Regio Torino

Cirque Lili

Compagnie Armo
Jérôme Thomas

Piazzetta di Palazzo Reale
ore 21

posto unico non numerato, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio e la sera dello spettacolo presso la Piazzetta di Palazzo Reale, euro 7,50

Informazioni: tel. 011 88 15 241 - 011 88 15 242

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu - serie gialla, argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Eliahu Inbal *direttore*

REPLICA

Auditorium del Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio esclusivamente nei giorni di mercoledì, giovedì e venerdì con orario 10-14. euro 30,00
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, euro 18,00 e 9,00

7 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Macbeth

Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Bruno Bartoletti *direttore*
David Pountney *regia*
Stefanos Lazaridis *scene*
Marie-Jean Lecca *costumi*
Vivienne Newport *coreografia*
Jürgen Hoffman *luci*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Leo Nucci, Sylvie Valayre, Andrea Papi, Antonello Palombi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 59,50, 41,50, 23,50, 16,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno F

Teatro Regio Torino
La Scuola all'Opera 2002-2003

Pierino e il lupo

Balletto in un atto

Micha van Hoecke *regia e coreografia*
con **L'ensemble di Micha van Hoecke**

Musiche di **Prokof'ev** e tradizionali russe

Nell'ambito dell'iniziativa *Sulle ali della danza* in collaborazione con Città di Torino – Divisione Servizi Educativi – Progetto Luoghi della Cultura

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 17

posto unico, euro 6,20
Informazioni: Attività Scuola, tel. 011 88 15 209

7 sabato

Città di Torino
Teatro Regio Torino

Cirque Lili

Compagnie Armo
Jérôme Thomas

Piazzetta di Palazzo Reale
ore 21

posto unico non numerato, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio e la sera dello spettacolo presso la Piazzetta di Palazzo Reale, euro 7,50

Informazioni: tel. 011 88 15 241 - 011 88 15 242

8 domenica

Città di Torino
Teatro Regio Torino

Cirque Lili

Compagnie Armo
Jérôme Thomas

Piazzetta di Palazzo Reale
ore 16

posto unico non numerato, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio e la sera dello spettacolo presso la Piazzetta di Palazzo Reale, euro 7,50

Informazioni: tel. 011 88 15 241 - 011 88 15 242

10 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Macbeth

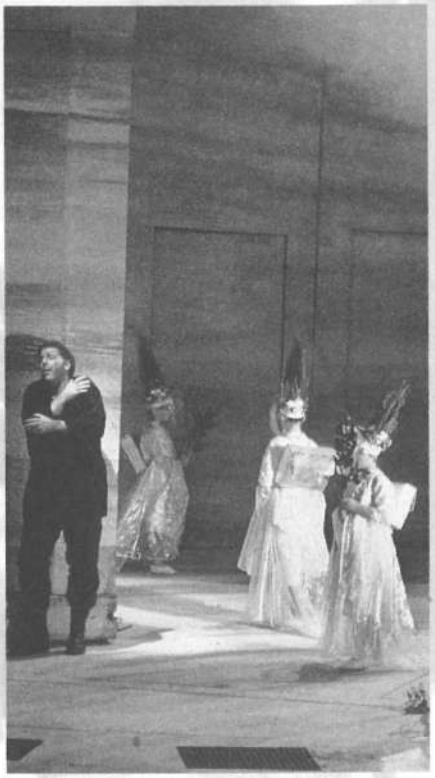
Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Bruno Bartoletti *direttore*
David Pountney *regia*
Stefanos Lazaridis *scene*
Marie-Jean Lecca *costumi*
Vivienne Newport *coreografia*
Jürgen Hoffman *luci*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Leo Nucci, Sylvie Valayre, Andrea Papi, Antonello Palombi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 59,50, 41,50, 23,50, 16,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno B



10 martedì

Associazione Lingotto Musica
I Concerti del Lingotto

Internationale Bachakademie Stuttgart
Helmuth Rilling *direttore*

Haendel
Messiah

Auditorium del Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita sabato 7, lunedì 9 e martedì 10 dicembre da euro 21,00 a euro 46,00
biglietti non numerati, riservati ai giovani fino ai 29 anni in vendita un'ora prima del concerto, euro 13,00

Accademia Corale Stefano Tempia
Stagione Concertistica 2002-2003

La bottega musicale *coro di voci bianche e femminili*
Gianni Cucci *direttore*
Davide Borin *pianoforte*

OMAGGIO ALLA TRADIZIONE NATALIZIA
Musiche della polifonia classica, dal gregoriano a Mozart, Mendelssohn, Kodály

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti ordinari e ridotti giovani, in vendita presso la segreteria dell'Accademia, BoxOffice Ricordi e la sera del concerto dalle ore 20.30, euro 12,00 e 6,00

Città di Torino
Teatro Regio Torino

Cirque Lili
Compagnie Armo Jérôme Thomas

Piazzetta di Palazzo Reale
ore 21

posto unico non numerato, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio e la sera dello spettacolo presso la Piazzetta di Palazzo Reale, euro 7,50

Informazioni: tel. 011 88 15 241 - 011 88 15 242

11 mercoledì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Macbeth

Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Bruno Bartoletti *direttore*
David Pountney *regia*
Stefanos Lazaridis *scene*
Marie-Jean Lecca *costumi*
Vivienne Newport *coreografia*
Jürgen Hoffman *luci*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Phillip Joll, Tatiana Serjan, Konstantin Gorny, Antonello Palombi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 59,50, 41,50, 23,50, 16,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno Aziendale

Unione Musicale
serie blu

Ian Bostridge *tenore*
Julius Drake *pianoforte*

Schubert
Der Strom D. 565
Auf der Donau D. 553
Lied eines Schiffers an die Dioskuren D. 360
Nachtstück D. 672
Viola D. 786
Abendstern D. 806
Gondelfahrer D. 808
Auflösung D. 807
Widerschein D. 639 b
Alinde D. 904
Rastlose Liebe D. 138
Geheimes D. 719
Versunken D. 715

Britten
Seven Sonnets of Michelangelo op. 22

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale, da giovedì 5 dicembre, euro 25,00
ingressi: in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, euro 18,00

11 mercoledì

Città di Torino
Teatro Regio Torino

Cirque Lili

Compagnie Armo
Jérôme Thomas

Piazzetta di Palazzo Reale
ore 21

Informazioni: tel. 011 88 15 241 - 011 88 15 242

12 giovedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Macbeth

Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Bruno Bartoletti *direttore*
David Pountney *regia*
Stefanos Lazaridis *scene*
Marie-Jean Lecca *costumi*
Vivienne Newport *coreografia*
Jürgen Hoffman *luci*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Leo Nucci, Sylvie Valayre, Andrea Papi, Antonello Palombi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 59,50, 41,50, 23,50, 16,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno D

Città di Torino
Teatro Regio Torino

Cirque Lili

Compagnie Armo
Jérôme Thomas

Piazzetta di Palazzo Reale
ore 21

Informazioni: tel. 011 88 15 241 - 011 88 15 242

12 giovedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio 2002-2003

Pierino e il lupo

Balletto in un atto

Micha van Hoecke *regia e coreografia*
con **L'ensemble di Micha van Hoecke**

Musiche di **Prokof'ev** e tradizionali russe

In collaborazione con Città di Torino – Assessorato alle Risorse e allo Sviluppo della Cultura e *TorinoDanza*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio e un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Piccolo Regio, euro 7,50

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso - serie gialla, argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Mario Venzago *direttore*
Alessandro Carbonare *clarinetto*

Beethoven
Die Geschöpfe des Prometheus, suite dal balletto

Sciarrino
Altre schegge di canto, per clarinetto e orchestra (prima esecuzione italiana)

Strauss
Der Bürger als Eldelmann, suite op. 60

Auditorium del Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio esclusivamente nei giorni di mercoledì, giovedì e venerdì con orario 10-14, euro 30,00
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, euro 18,00 e 9,00

13 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu - serie gialla, argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Mario Venzago *direttore*
Alessandro Carbonare *clarinetto*

REPLICA

Auditorium del Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio esclusivamente nei giorni di mercoledì, giovedì e venerdì con orario 10-14, euro 30,00
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, euro 18,00 e 9,00

14 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Macbeth

Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Bruno Bartoletti *direttore*
David Pountney *regia*
Stefanos Lazaridis *scene*
Marie-Jean Lecca *costumi*
Vivienne Newport *coreografia*
Jürgen Hoffman *luci*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Phillip Joll, Tatiana Serjan, Konstantin Gorny, Antonello Palombi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 59,50, 41,50, 23,50, 16,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno Regione 2

15 domenica

Orchestra Filarmonica di Torino
prova generale

Solisti dell'Orchestra Filarmonica di Torino

Janáček
Mládí Suite per flauto, oboe, 2 clarinetti, fagotto e corno

Fauré
Nocturne per flauto, oboe, clarinetto, fagotto e 2 corni

Dvořák
Serenade in re minore per 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, 3 corni, violoncello e contrabbasso op. 44

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 10.30

biglietti ingresso in vendita presso la biglietteria del Conservatorio la mattina del concerto dalle ore 10, euro 8,00

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Macbeth

Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Bruno Bartoletti *direttore*
David Pountney *regia*
Stefanos Lazaridis *scene*
Marie-Jean Lecca *costumi*
Vivienne Newport *coreografia*
Jürgen Hoffman *luci*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Leo Nucci, Sylvie Valayre, Andrea Papi, Antonello Palombi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 59,50, 41,50, 23,50, 16,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno C

16 lunedì

Unione Musicale
serie L'altro suono

Academia Montis Regalis
Alessandro De Marchi *direttore*
Gianluca Cascioli *fortepiano*

Mozart
Le nozze di Figaro, ouverture in re maggiore K. 492

Concerto in do maggiore per fortepiano e orchestra K. 467

Sinfonia in do maggiore K. 551 (*Jupiter*)

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 10 dicembre, euro 25,00
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, euro 18,00

17 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Macbeth

Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Bruno Bartoletti *direttore*
David Pountney *regia*
Stefanos Lazaridis *scene*
Marie-Jean Lecca *costumi*
Vivienne Newport *coreografia*
Jürgen Hoffman *luci*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Phillip Joll, Tatiana Serjan, Konstantin Gorny, Antonello Palombi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 31,00, 20,50, 15,50, 13,00
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno Pomeridiano 1

Orchestra Filarmonica di Torino
Stagione Sinfonica 2002-2003

Solisti dell'Orchestra Filarmonica di Torino

Janáček
Mládí Suite per flauto, oboe, 2 clarinetti, fagotto e corno

Fauré
Nocturne per flauto, oboe, clarinetto, fagotto e 2 corni

Dvořák
Serenade in re minore per 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, 3 corni, violoncello e contrabbasso op. 44

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati e ridotti, in vendita presso la segreteria dell'OFT e la sera del concerto dalle ore 20.30, euro 21,00, 19,00, 16,00, 14,00, 5,50

18 mercoledì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Macbeth

Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Bruno Bartoletti *direttore*
David Pountney *regia*
Stefanos Lazaridis *scene*
Marie-Jean Lecca *costumi*
Vivienne Newport *coreografia*
Jürgen Hoffman *luci*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Leo Nucci, Sylvie Valayre, Andrea Papi, Antonello Palombi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 59,50, 41,50, 23,50, 16,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno E

31 martedì

Orchestra Filarmonica di Torino
Concerto di San Silvestro

Orchestra Filarmonica di Torino
Marzio Conti *direttore*
Natalie Choquette *soprano*

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 19.30

biglietti numerati, in vendita presso la segreteria dell'OFT e la sera del concerto dalle ore 19, euro 35,00

Città di Torino
Teatro Regio di Torino

Il cielo che danza

Spettacolo di danza aerea

piazza San Carlo

accesso libero

biglietterie

Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 56 69 811
fax 011 53 35 44
e-mail: biglietteria@unionemusicale.it
orario: 9.30-17 dal lunedì al venerdì
www.unionemusicale.it

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Palazzo della Radio
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810 49 61/46 53
fax 011 88 83 00
e-mail: biglietteria.osn@rai.it
orario: mercoledì, giovedì e venerdì 10-14
www.orchestrasinfonica.rai.it

Associazione Lingotto Musica
Lingotto – via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66 40 458/452
orario: 14.30-19
sabato 7, lunedì 9, martedì 10 dicembre

Teatro Regio Torino
piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88 15 241/242/270
fax 011 88 15 214
e-mail: biglietteria@teatroregio.torino.it
orario: 10.30-18 dal martedì al venerdì;
sabato 10.30-16;
un'ora prima degli spettacoli.
Relazioni Esterne e Promozione
tel. 011 88 15 246/238/210
www.teatroregio.torino.it

Accademia Corale «Stefano Tempia»
via del Carmine, 28
10122 Torino
tel. e fax 011 521 42 66
e-mail: accademia.tempia@libero.it
orario: 15.30-18.30 dal lunedì al venerdì
prevendite: BoxOfficeRicordi
piazza CLN, 251 – Torino

Orchestra Filarmonica di Torino
vicolo San Lorenzo, 1
10122 Torino
tel. 011 43 60 691 – 011 43 61 340
fax 011 43 19 539
e-mail: biglietteria@oft.it
orario: 9-12 e 15-18 dal lunedì al venerdì
www.oft.it

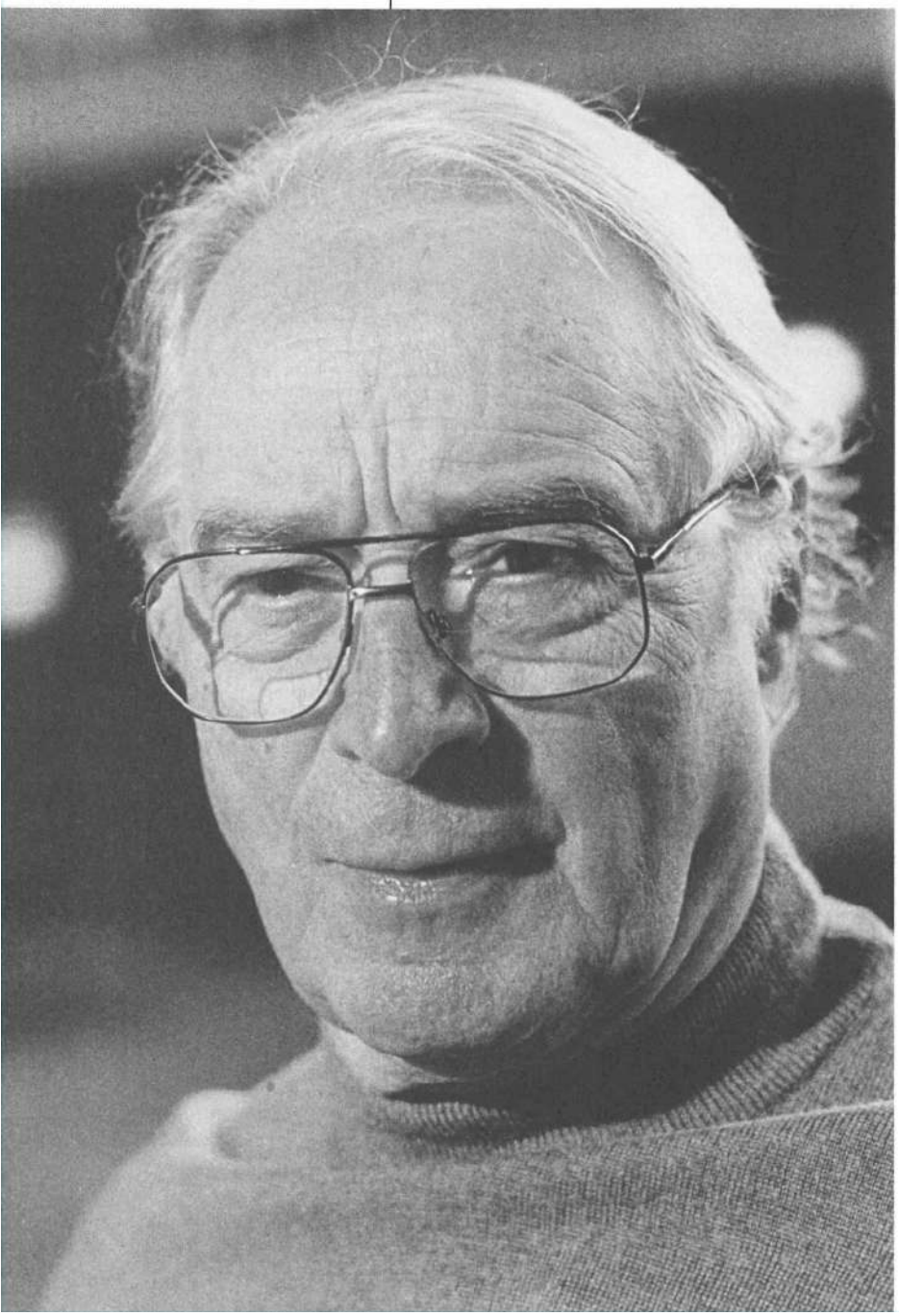
INTERVISTA

Bruno Bartoletti, una vita all'opera

di Marina Pantano

Maestro Bartoletti, dopo *Mefistofele* ritorna a Torino per dirigere *Macbeth*, che è la prima opera nella quale Verdi si misura con William Shakespeare. Che cosa ci dice di questo confronto tra titani?

«Pensi che ci fu persino un critico che accusò Verdi di non aver capito Shakespeare. Verdi si offese moltissimo e scrisse una lettera infuocata e appassionata: "Ditemi che sono un cane, che sono un cattivo musicista, ma non che non conosco Shakespeare perché lo leggo da quando ero ragazzo ed è l'autore che amo di più!" E aveva perfettamente ragione: se c'è un compositore che riesce a ricreare il clima shakespeariano del *Macbeth* è proprio Verdi».



Un suo commento sull'orchestrazione di quest'opera, che si rivelò poi essere la grande novità del *Macbeth*.

«C'è una scena che vale come esempio su tutti in merito a questo aspetto: è quella del sonnambulismo, che è certamente una delle scene più belle, dal punto di vista drammatico e da quello strumentale, che Verdi abbia scritto in assoluto. Il clarinetto, gli archi con sordina, il duetto con il corno inglese: tutta la scena è immersa in questo clima allucinato, sempre sottovoce, senza mai forzare, sempre pianissimo; tutti (la protagonista, il dottore, la dama di compagnia) cantano piano, poi pianissimo, con un effetto drammatico veramente straordinario, di grande, estrema suggestione. È una delle scene più belle, assolutamente nuova nella drammaturgia verdiana, ma anche in tutta la drammaturgia di quei tempi.
L'opera ne contiene ovviamente altre mirabili, ma questa sorpassa tutte. Un altro momento straordinario è quello del passaggio del re e dei nobili al seguito. Verdi ha curato la strumentazione della musica di questa scena con una precisione inusitata, prevedendo 2 oboi, 6 clarinetti in la, 2 fagotti e un controfagotto e indicandone anche la posizione sotto il palco: una marcia lentissima, lugubre, sullo sfondo come un'eco di timpani lontani. È una delle tante trovate straordinarie di cui è piena quest'opera».

Qual è la vera protagonista del *Macbeth*? La sete di potere o il potere della suggestione?

«Si potrebbe dire entrambe, ma, in realtà, la vera protagonista è lady Macbeth; è lei che anche dal punto di vista vocale viene trattata in modo straordinario. Ripeto, nella scena del sonnambulismo, Verdi la fa cantare come non aveva mai fatto cantare nessun altro suo protagonista. Si pensi ancora al duetto con Macbeth, tutto svolto su dei toni di pianissimo, più piano, ancora più piano, sussurrato. È quanto abbiamo già detto prima. La caratteristica dell'opera è proprio il cantare piano, il sussurrare e produrre così un clima drammatico assolutamente fuori da ogni canone. In questo modo Verdi fa sentire sempre, ovunque, anche la disperazione di Macbeth (perché Macbeth è un uomo disperato), nelle arie, nei recitativi».

Maestro, quanti *Macbeth* ha diretto?

«Non mi ricordo, ma non è un'opera che ho diretto tanto. L'ho diretta la prima volta quando ero direttore stabile a Roma, con la bellissima regia di Giorgio De Lullo e le scene di Pier Luigi Pizzi. Era un allestimento semplicissimo, ma pieno di effetti e di carica drammatica. Un altro *Macbeth* che ricordo volentieri è quello diretto a Firenze con Leyla Gencer. L'ultima volta è stato a Genova dove ho conosciuto Sylvie Valayre, la lady Macbeth di Torino, insieme con un altro grande, grandissimo protagonista: Leo Nucci, il quale rappresenta secondo me il punto di riferimento in questi anni per il *Macbeth*. È l'interprete ideale.

Basta pensare alla grandissima prova che ne ha dato alla Scala e poi ovunque.
Ho avuto la fortuna di dirigere *Macbeth* sempre con delle grandissime compagnie, ma ora poterlo fare con Nucci e con la Valayre mi aggiunge ancora gioia».

Qualche parola ancora sull'allestimento di Torino.
«È opera di un regista che stimo molto, David Pountney, il quale ha dimostrato di saper sfruttare tutto quanto sa offrire il *Macbeth*. Il suo allestimento è ricco di spunti interessanti, senza essere mai offensivo; al contrario, nella sua originalità, sa rispettare il clima sia shakespeariano sia verdiano dell'opera».

Lei ha diretto ovunque, a lungo e in momenti anche molto diversi. Che cosa è cambiato nel mondo teatrale nel corso della sua carriera?
«Secondo me si è giunti a una maggiore definizione e pulizia e originalità negli allestimenti, nelle regie. La parte del regista, nel mondo del melodramma, è cresciuta molto e soprattutto non a scapito della musica. È poi cambiato il modo di eseguire certi compositori, come Rossini per esempio. Mi ricordo quando Siciliani, direttore artistico del Maggio e uno dei più grandi direttori artistici che ci siano mai stati, propose un festival monografico dedicato a Rossini. L'idea di Siciliani fu straordinaria, ma tra il Rossini di allora e quello di oggi, dopo Pesaro e la musicologia e Gosset, c'è un abisso. La precisione degli studi musicologici è una conquista della musica maturata in questi cinquant'anni».

Maestro, se dovesse raccontare la sua gloriosa carriera in poche frasi (so che è impresa quasi impossibile), che cosa ricorderebbe volentieri e che cosa preferirebbe invece dimenticare?
«Credo che sia normale che, in una lunga carriera come la mia, ci siano momenti che non si ricordano volentieri, ma se devo essere sincero, per quel che mi riguarda, nemmeno così tanti alla fin fine. Quello che ho fatto l'ho sempre fatto con impegno, anche se in alcuni casi non ho ritenuto fosse il caso di replicare... Le cose belle sono innumerevoli: le prime che mi vengono in mente però non sono opere particolari, ma operazioni, anche giovanili, che mi sento di poter dire che mi appartengono: la prima è la rivalutazione del Verdi prima maniera. L'*Attila* a Firenze tantissimi anni fa con Boris Christof, i *Due Foscari* a Roma, *I Masnadieri;* tutte opere che ho diretto da giovane, consapevole dell'importanza da un punto di vista musicologico, della ripresentazione di opere un po' misconosciute di Verdi. La seconda riguarda la musica contemporanea; certo mi fa piacere poter dire che il primo *Wozzeck* rappresentato a Firenze l'ho proposto e l'ho diretto io, il primo *Angelo di fuoco* a Firenze idem come sopra, e ancora la prima *Lulu* a Firenze; non solo, potrei dirlo di Chicago, di Roma e di tanti altri teatri; potrei ricordare uno spettacolo bellissimo che era *La condanna di Lucullo* di Paul Dessau alla Scala con la regia di Giorgio Strehler, oppure la prima italiana del *Naso* di Šostakovič, un altro spettacolo che mi è rimasto nel cuore, nella fantasia, nel ricordo. Era durante il Maggio Musicale dedicato all'Espressionismo e mi ricordo ancora il cast stupendo, ma soprattutto la collaborazione con due grandi personaggi, Eduardo De Filippo e Mino Maccari che aveva fatto le scene. Lo facemmo alla Pergola e poi alla Scala e a Roma con cinquanta giorni di prove. Era uno spettacolo davvero difficile. Aver collaborato con questi personaggi è stato sempre motivo di piacere e orgoglio. Un altro spettacolo che ricordo con immensa soddisfazione è la prima esecuzione a Chicago della *Lady Macbeth* di Šostakovič, altra opera bellissima che dovrebbe essere rappresentata più spesso in Italia; era con la regia di un altro grande, il rumeno Liviu Ciulei.
Un altro personaggio, che sento legato alla mia vita, è Maria Callas. È ricordata come la diva della Scala e sono in pochi a sapere che invece svolse la sua grande carriera a Firenze, dove ha cantato tutte le cose che l'hanno resa mitica, dalla *Norma,* all'*Armida,* ma soprattutto la *Medea,* che interpretò per la prima volta diretta da Vittorio Gui e non, come tutti pensano, a

Milano sotto la direzione di Bernstein. Queste cose sono rimaste nel mio cuore, è inevitabile. L'ultimo amore della mia vita è stato Puccini. Ricordo con piacere l'incisione di qualche anno fa, con Mirella Freni in tutte e tre le parti femminili, del *Trittico*.
Poi sono legato al ricordo di tanti teatri: ovviamente Firenze, la mia città, dove ho debuttato ormai quarantanove anni fa, il 17 dicembre 1953 (fra un anno celebrerò quindi il mio cinquantenario!), poi Roma, il Colon di Buenos Aires (dove ho diretto la prima mondiale del *Don Rodrigo* di Ginastera!) e ovviamente Chicago, che posso considerare quasi mio perché ne sono stato il direttore artistico dal 1964 al 1997 (ora ho solo una carica onorifica). Ma pensi anche quanto ho diretto a Torino, quando ancora il Teatro Regio non era stato ricostruito! Come dimenticare tutto ciò?»

Il rilancio della danza

Una riflessione, a proposito della danza a Torino, conduce immediatamente a due osservazioni preliminari. In primo luogo è importante confermare quella vocazione alla contemporaneità che caratterizza Torino sul piano culturale; e la danza, nel panorama internazionale, è sicuramente una delle discipline intorno alle quali si concentra l'attenzione: vero snodo di sperimentazioni sui linguaggi e incontro d'artisti di ambiti differenti. Il secondo punto di partenza è l'analisi della situazione torinese: uno scacchiere sul quale il segno lasciato da manifestazioni importanti come il Festival *TorinoDanza* è più forte a livello di memoria dello spettatore che non di crescita complessiva di una cultura "diffusa" di danza. La nostra è una città che affolla le recite del Bolšoj e sancisce il successo di Mikhail Baryshnikov, ma non è riuscita a trasformare programmazioni di elevato interesse in un sistema della danza. La stagione del Laboratorio del Piccolo Regio e le programmazioni di *Big*, oltre a varie altre iniziative, hanno portato a Torino artisti e spettacoli importanti. Ma il segno che può lasciare la danza contemporanea in una città come Torino deve essere più forte; è necessario avere il coraggio di una programmazione che superi la dimensione del festival e permetta di percepire la "stabilità" di un progetto, la sua capacità di raccordare energie e iniziative diverse. Nel nostro paese mancano i centri coreografici, l'equivalente per la danza dei teatri stabili: ed è una lacuna che a livello locale non si può colmare, se non tentando di dare alle programmazioni un carattere "strutturale", e non episodico. Infatti, il nostro desiderio non può che essere quello di aiutare una crescita del tessuto artistico torinese, nella speranza che entro qualche stagione si possa constatare una maturazione, paragonabile a quella di altri ambiti artistici. Con questo intendimento riteniamo di avviare anche un'attività formativa di livello nazionale, coinvolgendo importanti coreografi, e dando un ruolo preciso all'Università, per raccordare didattica teorica e tecnica. Queste sono le problematiche proposte a un consulente che abbiamo scelto "esterno", rispetto alla realtà torinese. Il risultato è un progetto che ha come primo obiettivo la creazione di un "sistema" che integri iniziative e artisti torinesi, sviluppi una ricerca libera su tendenze e stili della danza contemporanea, ma sappia anche "attraversare la strada" – come scrive Gigi Cristoforetti – a tutti i pubblici di questa città, al di fuori delle nicchie della danza. Un progetto complesso, i cui risultati si vedranno progressivamente, per il quale l'Amministrazione non poteva che richiedere una *partnership* importante al Teatro Regio. Al Regio si devono edizioni memorabili di *TorinoDanza*, ma anche un'attenzione costante per la coreografia d'autore nella programmazione del Piccolo, curata con intelligenza da Filippo Fonsatti, con la collaborazione di Tiziana Tosco. La convinta adesione che hanno offerto sovrintendente e direttore artistico testimonia ancora una volta la capacità del Regio di porsi come cuore pulsante di una "città della cultura", che ha bisogno delle competenze di questo Teatro, anche oltre gli stretti ambiti disciplinari per i quali è principalmente vocato. Del resto, è proprio nello spirito del progetto l'apertura di forti linee di collaborazione tra interlocutori diversi: oggi la danza non si ferma sul palcoscenico, cerca spazi e linguaggi sempre differenti. Non è un caso che la "presentazione" del progetto, nel dicembre del 2002, sia sulla piazza, per strada. Solo un inizio, segnato dal desiderio di rivolgersi a tutta la città, ma anche un segno preciso. Il progetto sulla danza toccherà ambiti diversi, trovando complicità e pubblici sempre differenti; teatri e musei, gallerie e locali, artisti nazionali e internazionali incroceranno il proprio percorso. Inizia dunque un'attività che non vuole "sovrapporsi" a quanto già avviene a Torino, ma stimolare l'articolato settore della danza, e nutrirsi della collaborazione di una città vivissima a livello artistico, teatrale e musicale. Lontano dagli steccati tra discipline, artisti e pubblici, nel segno di un multiculturalismo, di un *métissage*, che è caratteristica della danza e metafora di una complessità ormai evidente a ogni livello.

Fiorenzo Alfieri
Assessore alle Risorse e allo Sviluppo della Cultura – Città di Torino

Prologo: dal salotto al cielo

Due sono gli appuntamenti che si presentano a dicembre, per una sorta di "prologo" al progetto *TorinoDanza: Cirque Lili* nella Piazzetta di Palazzo Reale e *Il cielo che danza*, una festa "aerea" di Capodanno che verrà presentata il 31 dicembre in piazza San Carlo da Valerio Festi per la regia di Monica Maimone.
Nel tendone del *Cirque Lili* l'atmosfera è raccolta e accogliente. In questo spazio il pubblico incontra un artista per condividere con lui due ore di illusione e poesia. Con la complicità di due fisarmonicisti e le musiche composte da Guy Klucevsek, Jérôme Thomas, giocoliere, danzatore, attore, è il protagonista energico di uno spettacolo dal ritmo incalzante, fatto di situazioni surreali e comiche.

6, 7, 8, 10, 11, 12 dicembre
Cirque Lili
Piazzetta di Palazzo Reale
posto unico non numerato, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio e la sera dello spettacolo presso la Piazzetta di Palazzo Reale, euro 7,50

31 dicembre
Il cielo che danza
piazza San Carlo
accesso libero

Creato nel 2001, *Cirque Lili* rappresenta l'ultima tappa di una trilogia sulla figura del giocoliere-attore (i primi due spettacoli, *Podmoskovnie Vechera* e *IxBE*, sono stati realizzati nel 2000). Dopo aver cercato e conquistato per la giocoleria spazi d'espressione completamente nuovi, Jérôme Thomas torna con questo spettacolo alla pista da circo, in un tendone che ha il calore di un salotto domestico, e vi porta una ricerca artistica viva e un'estetica marcatamente contemporanea.
Considerato il più grande giocoliere francese contemporaneo, Thomas è impegnato da vent'anni nella sperimentazione di nuove forme espressive e nella ricerca di un incontro tra discipline artistiche diverse. Giocoliere, attore, danzatore, è l'inventore di una nuova pratica della giocoleria, intesa come linguaggio complesso che non si esaurisce nella semplice abilità tecnica. Con la Compagnia Armo, fondata nel 1993, Thomas ha ideato diversi spettacoli che sono stati presentati in numerosi festival e teatri d'Europa e del mondo: *Quipos*, *Hic Hoc*, *Hoc 2*, *Amani Ya Bwana* (con la troupe di acrobati keniani Jambo Mambo), *"4" qu'on en finisse une bonne fois pour toutes avec...*, *Le Banquet*, *Podmoskovnie Vechera*, *IxBE*.
Per la suggestiva notte del Capodanno la piazza San Carlo si farà teatro,

Gigi Cristoforetti: punto sul Focus

Gigi Cristoforetti, critico dell'"Indipendente" e de "Il manifesto", direttore artistico di *Gardadanza*, apprezzato come ideatore e direttore del Festival del Circo Contemporaneo di Brescia, è il nuovo consulente per la danza scelto dall'Amministrazione Comunale. Gli abbiamo chiesto di raccontarci in che modo pensa di articolare il suo lavoro.

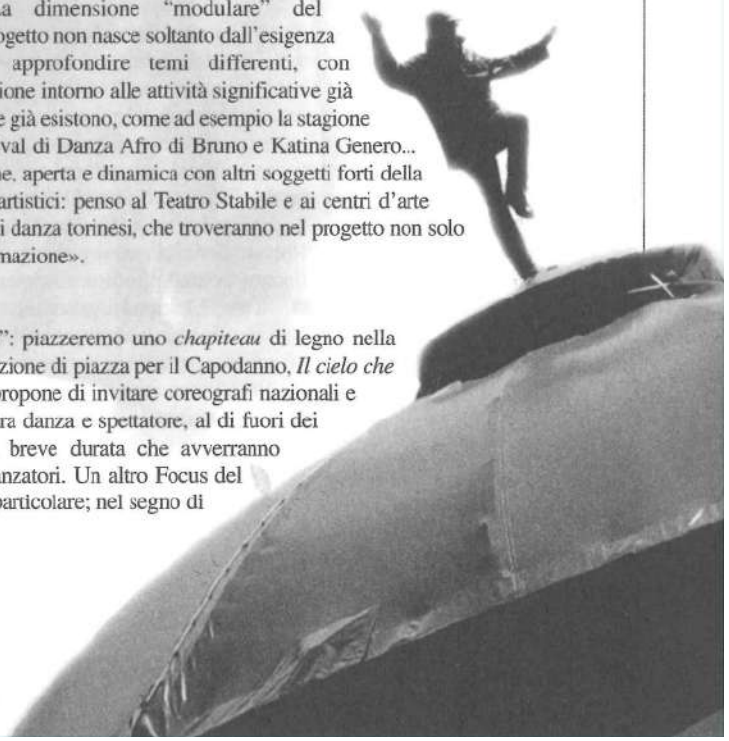
Quali sono gli obiettivi che si pone, affrontando un progetto in una città che ha una grande tradizione ma pochi punti di riferimento?
«L'obiettivo, abbastanza complesso, è quello di sperimentare un nuovo modello organizzativo, che riassuma i tre schemi consueti: il festival periodico, la stagione, il progetto speciale tematico. L'idea del festival, inteso come occasione unica, è naturalmente importante per il prestigio di una città. D'altro canto, rimane in genere un po' avulso dalle altre programmazioni e con fatica contribuisce a diffondere stabilmente una cultura di danza. Viceversa, la stagione ha senso per sviluppare un'attività continuata e fidelizzare un pubblico, ma tende a diventare una nicchia, difficilmente può essere interdisciplinare e soprattutto rischia di essere limitata agli spazi dove si svolge. È il progetto speciale che permette il massimo di libertà e di creatività e ha le maggiori chance per attirare nuovi pubblici; corre però il rischio di apparire un evento isolato. La soluzione che ho proposto per integrare questi tre modelli è – credo – originale: organizzare la programmazione in segmenti forti e tematizzati, che si succedano con cadenza regolare in diversi momenti dell'anno. Li ho chiamati Focus: saranno momenti di spettacolarità abbastanza concentrata, nell'arco di qualche giorno, durante i quali sperimentare fino in fondo diversi punti di vista sulla danza contemporanea. Il risultato, dopo due o tre anni di lavoro, sarà una visione a 360 gradi sulla creazione attuale».

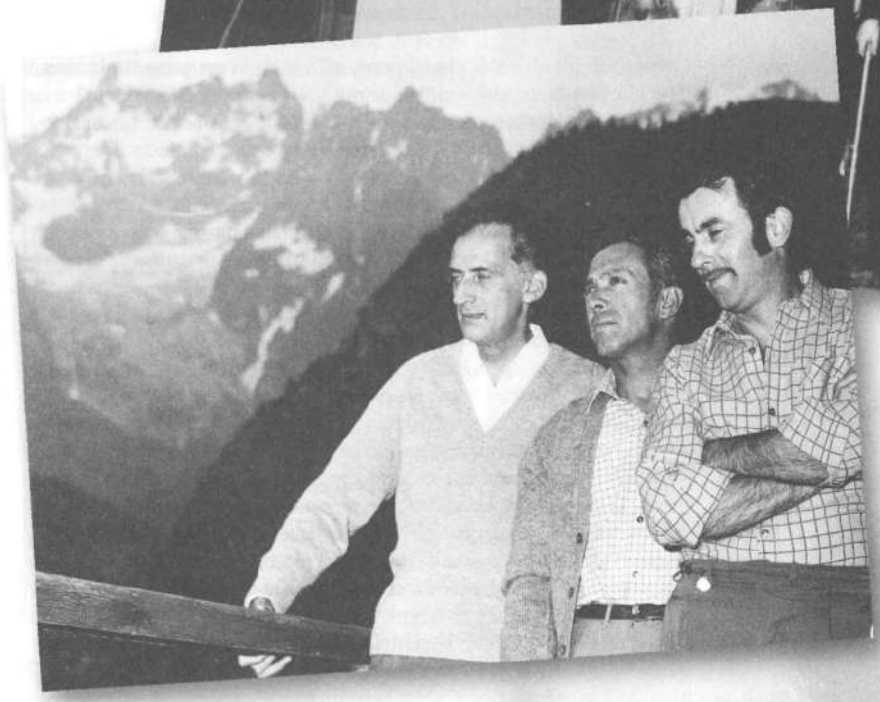
Che definizione darebbe, oggi, della danza contemporanea?
«Credo che la danza rappresenti perfettamente quella complessità che sperimentiamo in ambito sociale. Oggi la danza è l'arte meticcia per eccellenza: è difficile immaginarla al di fuori di un dialogo sempre più approfondito con l'arte visiva, il video, il virtuale, oltre che con la teatralità e la musica, naturalmente; l'incrocio di linguaggi e la difficoltà nel marcare i confini di un genere sono caratteristiche che rimandano all'assenza di confini geopolitici e sociali rassicuranti».

Qual è il suo punto di vista sulla realtà torinese?
«La dimensione "modulare" del progetto non nasce soltanto dall'esigenza di approfondire temi differenti, con modalità, tempi e luoghi specifici, ma anche dalla volontà di disegnare la programmazione intorno alle attività significative già esistenti. L'obiettivo è di razionalizzare il calendario, integrando iniziative importanti che già esistono, come ad esempio la stagione del Piccolo Regio Laboratorio, *Interplay* e i *Contrappunti* di Natalia Casorati, il Festival di Danza Afro di Bruno e Katina Genero... L'apertura alla città, naturalmente, deve sostanziarsi anche in una progettazione comune, aperta e dinamica con altri soggetti forti della scena culturale torinese, sia nel campo dello spettacolo dal vivo sia negli altri ambiti artistici: penso al Teatro Stabile e ai centri d'arte contemporanea. E si darà anche rilievo alla complessa realtà dei gruppi e delle scuole di danza torinesi, che troveranno nel progetto non solo un interlocutore attento ma un complice e uno stimolo, soprattutto nel campo della formazione».

Quali sono i primi progetti in calendario?
«Vogliamo uscire dalle nicchie e dunque cominciamo con un progetto "sulla strada": piazzeremo uno *chapiteau* di legno nella Piazzetta di Palazzo Reale per *Cirque Lili* e abbiamo organizzato una grande manifestazione di piazza per il Capodanno, *Il cielo che danza*. Uno dei primi Focus sarà *La casa della danza*, un progetto complesso, che si propone di invitare coreografi nazionali e internazionali a lavorare intorno a un'idea precisa: sperimentare un rapporto diverso tra danza e spettatore, al di fuori dei luoghi, dei modi e dei tempi canonici. Si alterneranno dunque *performance* di breve durata che avverranno contemporaneamente nelle diverse stanze di una "casa", abitata per l'occasione da danzatori. Un altro Focus del 2003 cercherà di esplorare il rapporto tra danza e altri generi: arti visive e cinema, in particolare; nel segno di quell'"indisciplina delle arti" che sarà carattere distintivo del nostro lavoro». *(n.c.)*

platea sarà l'immenso *parterre*, palcoscenico i sentieri di attraversamento per le macchine sceniche e, naturalmente, il cielo sopra gli spettatori. *Il cielo che danza* si articolerà in dieci quadri: spericolate danze in parete, voli acrobatici su di un cavo invisibile a venti metri d'altezza, sfere trasparenti di nove metri di diametro che ruotano a terra con danzatrici sospese all'interno, grandi macchine che sollevano gli artisti dal suolo, colorate sfere volanti simboleggianti ognuna lo scorrere del tempo, dall'alba al mezzogiorno, dal tramonto alla notte.





I Solisti di Torino, trent'anni dopo

di Giorgio Pestelli

Molte musiche si fissano nella memoria assieme ai musicisti che ce le hanno fatte sentire per primi, e ogni volta che si riascoltano ecco che quei musicisti, anche se lontani, ci tornano davanti come vive e care presenze; per questo motivo non riusciamo a mettere bene a fuoco lo spazio di trent'anni che ci separa dalla scomparsa dei Solisti di Torino, il 4 novembre 1972: in realtà, Lodovico Lessona, Luciano Moffa, Umberto Egaddi, Roberto Forte, ciascuno per sé e tutti insieme, hanno continuato a riempire quello spazio che detto così – "trent'anni" – suona invalicabile.

Una distanza, guardando con più distacco, tuttavia molto grande e segnata da profondi cambiamenti; basti dire che nel 1972 Torino non aveva ancora il nuovo Teatro Regio e ancora non esisteva *Settembre Musica*, con la capillare mobilitazione di forze musicali ideata da Giorgio Balmas; soprattutto la musica cosiddetta classica non era stata ancora identificata come oggetto di mercato: operazione che potrà avere i suoi pericoli, ma intanto aveva il vantaggio di moltiplicare le occasioni di fare e ascoltare musica vicino alla porta di casa. Queste occasioni di suonare e partecipare agli altri la loro gioia, I Solisti di Torino avevano dovuto andare a cercarsele da soli. Il motore era stato Lodovico Lessona, un uomo che alla musica e alla vita ha dato l'incalcolabile contributo dell'intelligenza e della gentilezza d'animo; la sua carriera di pianista solista non bastava a soddisfare tutta la sua passione musicale; né poteva bastargli l'attività in duo, troppo limitata per gli impegni concomitanti, con musicisti eminenti come Salvatore Accardo o Libero Lana; gli ci voleva un gruppo più suo, nel quale la disciplina quotidiana si sposasse con la comunanza delle radici; e trovò allo scopo un compagno prezioso in Luciano Moffa, musicista di vaste aperture, viola dell'Orchestra Sinfonica della Rai di Torino (dove era entrato giovanissimo nel 1942), collaboratore del Quartetto Végh nelle apparizioni torinesi dell'illustre complesso, colonna del Circolo Toscanini, prontissimo nell'individuare e incoraggiare i giovani talenti.

In anni in cui la seriosità era di rito, Lessona e Moffa proposero con sorridente provocazione il titolo di *Rendez-vous* per una serie di incontri musicali a Courmayeur nell'agosto 1968; lassù, con un programma tutto mozartiano, I Solisti di Torino tennero il primo concerto, costituiti nella loro formazione stabile con il giovane violinista Pasquale Pellegrino e con Umberto Egaddi, primo violoncello dell'Orchestra torinese della Rai, già attivo nel repertorio per trio d'archi, musicista di natura estroversa, spavaldo e comunicativo. Per ultimo si era aggiunto Roberto Forte, il ventenne del gruppo, che sostituì Pellegrino in servizio di leva e si legò con gli altri fino all'ultimo: precoce per naturalezza e dominio tecnico, insegnava già al Conservatorio di Parma e faceva parte dei Virtuosi di Roma. Caratteristica unica del gruppo torinese, nel giro di quattro anni invitato a suonare in tutto il mondo, era quello di ampliarsi o restringersi per rispondere all'infinita varietà della musica da camera; ci sono musiche bellissime che per la rarità dei raggruppamenti necessari a realizzarle non si ascoltano mai: da questa convinzione partivano I Solisti di Torino per le loro esplorazioni in ogni tipo di repertorio, coinvolgendo una quantità di musicisti, fra cui ricordiamo Franca Lessona (in duo pianistico col marito), le voci di Alide Maria Salvetta, Elio Battaglia e Claudio Desderi, Luigi Milani (contrabbasso), Pietro Moretti (violino), Maurizio Remmert (chitarra), Edgardo Garnero (clarinetto); oltre ai compositori che scrissero apposta per loro, da Luciano Berio ad Azio Corghi, da Giorgio Ferrari a Carlo Mosso.

I Solisti di Torino hanno lasciato una educazione musicale diversa da quella che hanno trovato al principio della loro carriera: se oggi nessun pubblico considera "superiore" un concerto solistico a uno di trio o quartetto, riconosciamo loro una buona parte del merito in questo progresso; e Torino negli ultimi decenni ha visto nascere nel seno della sua scuola e svilupparsi a fama internazionale un buon numero di complessi cameristici; i semi gettati dai Solisti di Torino hanno dato frutto, e la constatazione valga a mitigare il rimpianto in chi li ha conosciuti di persona.

Storia e modernità

di Giorgio Pugliaro*

Uno dei problemi principali della musica contemporanea è riuscire ad assicurare alle opere nuove non la prima esecuzione ma la seconda (terza, quarta … ^{n}sima).
La coordinata principale secondo la quale, da un punto di vista pratico, si sono sviluppate le composizioni dalla Nuova Avanguardia in avanti ha comportato l'adozione di organici inusuali, sostanzialmente *ad hoc*, generando formazioni strumentali costituite con meccanismo associativo per l'occasione.

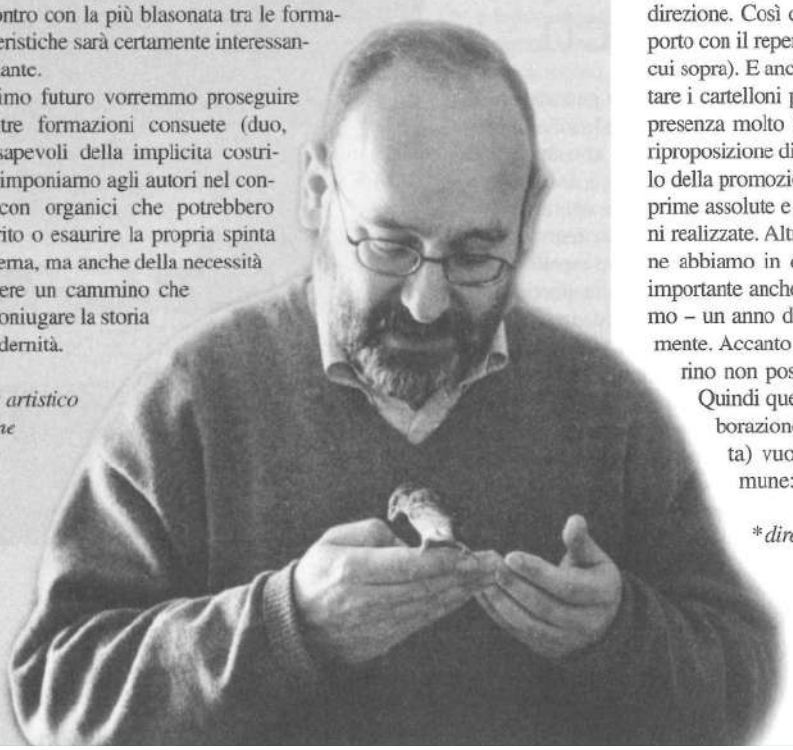
Unione Musicale
mercoledì 4 dicembre
Conservatorio
ore 21
serie verde
Sestetto d'archi
Luigi Boccherini
Musiche di Boccherini, Sciarrino, Brahms

Uno degli ausili fondamentali di cui il pubblico manifesta maggiormente l'esigenza, di fronte a un'opera nuova, per poter garantire un grado minimo di accettazione (se non di condivisione o addirittura entusiasmo) è di poter rintracciare un filo storico che, anche per opposizione, permetta di collocare nel tempo e nell'estetica il nuovo che si ha di fronte.
Poiché l'Unione Musicale è un'istituzione che pone per vocazione la musica da camera al centro della propria attività, le tre considerazioni di cui sopra sono alla base delle varie commissioni o presentazioni di opere nuove che caratterizzano in particolare la stagione concertistica 2002-2003.
Nel caso dell'opera di Salvatore Sciarrino, insieme all'affettuoso omaggio a uno dei nostri compositori più noti e celebrati internazionalmente, si è unita l'iniziativa del Cidim di promuovere la formazione di un sestetto d'archi costituito da giovani: l'Unione Musicale si è dunque unita al Cidim e ad altre istituzioni concertistiche italiane per commissionare a Salvatore Sciarrino una pagina per sestetto d'archi che potesse servire al neonato complesso, il Sestetto Boccherini, come biglietto da visita nella contemporaneità (e, come corollario, di assicurare all'opera nuova un buon numero iniziale di esecuzioni).

Unione Musicale
mercoledì 19 febbraio
Conservatorio
ore 21
serie gialla
Quartetto Smith
Musiche di Glass, Boccadoro, Daugherty, Pärt, Fitkin, Nyman

Più avanti nella stagione, il 19 febbraio 2003, il Quartetto Smith presenterà una nuova composizione che abbiamo richiesto a Carlo Boccadoro per quartetto d'archi: vista la prospettiva aperta delle scelte stilistiche di Boccadoro, il suo incontro con la più blasonata tra le formazioni cameristiche sarà certamente interessante e stimolante.
Nel prossimo futuro vorremmo proseguire con le altre formazioni consuete (duo, trio), consapevoli della implicita costrizione che imponiamo agli autori nel confrontarsi con organici che potrebbero aver esaurito o esaurire la propria spinta storica interna, ma anche della necessità di percorrere un cammino che ci aiuti a coniugare la storia con la modernità.

** direttore artistico dell'Unione Musicale*



Salvatore Sciarrino

Perché una prima esecuzione Rai di Sciarrino?

di Daniele Spini*

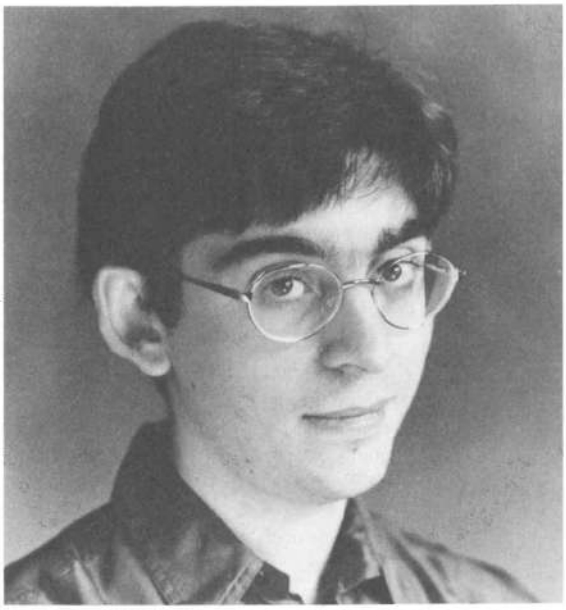
Pare proprio che delle cose che si fanno ci si debba ogni tanto chiedere il perché. Proviamo stavolta a chiederci perché mettere in programma la prima esecuzione in Italia di *Altre schegge di canto*, il lavoro nuovissimo per clarinetto e orchestra di Salvatore Sciarrino. Abbiamo chiesto a Sciarrino di riservarci questa prima italiana quando ancora il lavoro era tutto da scrivere, non appena abbiamo saputo che questo pezzo doveva nascere e che sarebbe stato eseguito a Oslo, nell'ambito di un'edizione di *Ultima*, il loro grande Festival di musica contemporanea, dedicato appunto a lui. Quindi la decisione non è nata dalla folgorazione di un ascolto o di una lettura: è stata una specie di sub-commissione, se così possiamo chiamarla. Non ci voleva un genio speciale, confessiamolo, per capire che assicurarsi la prima replica in patria del lavoro fresco fresco di uno dei massimi compositori di oggi avrebbe significato comunque garantire gran lustro alla locandina. Ragionando da impresari, non c'era da pensarci due volte. Anzi ringraziare il cielo di averne avuta notizia in tempo, e di essere arrivati per primi (cioè per secondi: facendo seguito quasi immediato alla prima di Oslo, celebrata con successo poderoso giusto due giorni prima che il sottoscritto si mettesse a scrivere questa paginetta, solista quello stesso Alessandro Carbonare che con la sua magnifica carriera internazionale è una delle glorie del più giovane strumentismo italiano). Ma la strategia è più ampia, naturalmente. E coinvolge non solo la programmazione delle stagioni dell'OSN Rai, ma anche e soprattutto la progettazione della sua identità. A otto anni dalla sua nascita l'Orchestra ha già consolidato quelle qualità di amalgama, efficienza, affidabilità che erano la condizione stessa della sua esistenza. Non si accontenta, evidentemente, e continua a lavorare strenuamente in questa direzione. Così come ha già significativamente messo a punto il suo rapporto con il repertorio storico (a sua volta condizione delle… condizioni di cui sopra). E anche in questa direzione continuiamo a impegnarci. Consultare i cartelloni per credere. Su queste basi, stiamo facendo decollare una presenza molto forte in campo contemporaneo, sia sotto il profilo della riproposizione di autori e lavori già affermati, sia – soprattutto – sotto quello della promozione. Abbiamo già nel nostro carniere una bella quantità di prime assolute e prime per l'Italia, nonché un certo numero di commissioni realizzate. Altre (un bel po', ma non lo diciamo per non fare pubblicità) ne abbiamo in corso. Crediamo di poter svolgere un'azione veramente importante anche in questo campo. Il 2004 sarà – lo vogliamo e lo speriamo – un anno di svolta, in questo senso, quantitativamente e qualitativamente. Accanto ai giovani e i maggiori nomi stranieri, autori come Sciarrino non possono non essere il pilastro principale di quest'impegno. Quindi questo lavoro (che segue di poche settimane la nostra collaborazione con *Settembre Musica* per una monografia a lui dedicata) vuole anche dare appuntamento ad altre avventure in comune: numerose e significative, se avremo costanza e fortuna.

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
giovedì 12 dicembre
ore 20.30
venerdì 13 dicembre
ore 21
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Mario Venzago
direttore
Alessandro Carbonare
clarinetto
Musiche di Beethoven, Sciarrino, Strauss

** direttore artistico dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai*

lunedì 16 dicembre
Conservatorio
ore 21
serie L'altro suono
Academia Montis Regalis
Alessandro De Marchi direttore
Gianluca Cascioli fortepiano
Musiche di Mozart

La sfida degli strumenti originali secondo Gianluca Cascioli



Gianluca Cascioli

«La cosa più divertente è poter aprire i propri orizzonti e poter vedere altre interpretazioni, altre idee. Vedere queste musiche sotto una luce nuova, non arenarsi su versioni standardizzate: è la cosa che più mi interessa». Con un pizzico di giovanile iconoclastia, e con grande entusiasmo, Gianluca Cascioli accetta di parlarmi del suo prossimo impegno con l'Academia Montis Regalis.

Cascioli fortepianista è un inedito. In effetti, è la prima volta che si cimenta in pubblico in questa veste. Una passione nata per puro *divertissement*.

«Ho avuto modo di fare le mie esperienze sui fortepiani del mio insegnante Franco Scala, che possiede un numero considerevole di strumenti storici. Con lui ci divertiamo a suonarli un po' tutti. Dice sempre che ho la capacità di entrare subito nella dimensione dello strumento. Dopo un attimo di assestamento, mi sono trovato subito a mio agio e ho deciso di provare a suonare in pubblico». Un percorso di autoapprendimento, quindi. Senza timori di contraccolpi per questo passaggio dal moderno all'antico.

«Passare da un pianoforte moderno a un pianoforte mozartiano vuol dire proprio cambiare totalmente tutto. Ritengo che dovrebbe essere un obbligo studiare gli strumenti antichi e familiarizzarsi con essi. Si rimane condizionati e si considerano aspetti che prima non si consideravano. La cosa più impressionante è abituarsi alla leggerezza estrema della loro tastiera». Affascina l'autoconsapevolezza critica di questo giovane musicista. E anche la sua acutezza e la sua profondità.

«Questo porta anche a considerazioni musicali. Si vede che cosa ogni strumento fa più volentieri e cosa meno: si riconsidera cosa è un legato, uno staccato, il tipo di timbro, il tempo... Diventa un riconsiderare da zero veramente tutto. Occorre avere un controllo estremo. Bisogna affinare il proprio tocco, soprattutto avere rispetto per lo strumento, ascoltarlo, assecondarlo nel suo mondo. Alla fine si impara anche a controllare meglio il suono dello Steinway». Sensibilità innata, non c'è che dire, ma anche rigore e molto studio.

«Sono almeno sette anni che mi interesso di prassi esecutiva. Ho studiato parecchi trattati. Come dice Harnoncourt, ci si deve accostare agli strumenti originali non per moda (che non mi interessa affatto), ma dopo che ci si è formati delle idee tali per cui si capisce che esse si possono realizzare meglio con gli strumenti antichi piuttosto che con quelli moderni». In Cascioli colpisce anche come l'entusiasmo giovanile sia mitigato dall'umiltà e da una sana dose di relativismo.

«Parlare di prassi esecutiva è molto relativo. L'esecuzione "autentica" è un'utopia, e poi non è neanche interessante come obiettivo. Bisogna allora considerare tutte le opzioni e tutte le posizioni. Cerchiamo di essere il più umili possibile e di arrivare a capire che cosa poteva avere in testa un compositore, di arrivare il più vicino possibile alla sua intenzione». *(a.c.)*

Monteverdi e i suoi poeti

lunedì 2 dicembre
Conservatorio
ore 21
serie L'altro suono
Teatro prima del teatro (quinto concerto)
Daltrocanto
Dario Tabbia direttore
Musiche di Monteverdi, Gabrielli, Storace, Maione

Dopo i successi mietuti la stagione passata con il *Ballo delle Ingrate* e nell'ultima edizione di *Settembre Musica* con la partecipazione allo splendido *Orfeo* diretto da Savall, Dario Tabbia e Daltrocanto proseguono nel loro itinerario nel cosmo del madrigale monteverdiano. La quinta tappa del ciclo *Teatro prima del teatro* non si focalizzerà più su un singolo poeta. Sarà un tributo all'ecletticità delle scelte poetiche di Monteverdi, musico dal gusto dinamico, irregolare e mutevole. E alla bellezza delle musiche partorite dal suo genio estremamente soggettivo e trasformatore. Da Petrarca (*Zefiro torna*) si passerà a Ottavio Rinuccini (*Sfogava con le stelle* e *Bel pastor dal cui bel sguardo*). Dallo stupendo lamento di Scipione Agnelli (*Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata*) al barocco Claudio Achillini (*Se i languidi miei sguardi*). Da Maurizio Moro (*Sì ch'io vorrei morire*) a Giulio Strozzi (*Gira il nemico insidioso Amore*). Un breve ma intenso viaggio in quella che al Momigliano piace designare come l'epoca del lento disciogliersi della poesia in musica. *(a.c.)*

Le amicizie maschili di Schubert

di Ian Bostridge

Gli studi recenti su Schubert si sono concentrati, in modo piuttosto frustrante, sulla questione che Maynard Solomon chiama «il suo orientamento sessuale primario». La supposta adozione da parte di Schubert di un'identità omosessuale alienata in un regime viennese moralmente repressivo è stata vista come una chiave interpretativa della natura della sua vita sociale. Il primo problema è che le prove in una direzione o nell'altra sono così esigue che il dibattito critico si è infarcito di fraintendimenti tendenziosi. C'è una quantità di prove sull'interesse di Schubert per le donne: la maggior parte in memorie tarde (la qual cosa solleva ragionevoli sospetti riguardo la loro attendibilità), ma alcune nella forma più diretta di diari e lettere. La sessualità nella cerchia di Schubert è difficile da interpretare. Il tono e la struttura platonica di un ambiente di formazione (giovani uomini indirizzati alla virtù da quelli più vecchi) andava di pari passo con relazioni personali intensamente romantiche.

È il contesto culturale di questa intensa amicizia maschile che deve essere compreso, se si intendono svelare le dinamiche della cerchia di Schubert. Nel contesto della reazione *Biedermeier* e delle politiche sessuali ed economiche della Vienna postbellica, quale significato avevano questi forti legami maschili? Che per gli uomini intorno a Schubert il matrimonio fosse una questione rischiosa e complessa è chiaro: alcuni se la spassavano con le donne come Schober, altri si sposarono molto tardi come Vogl, altri non si sposarono affatto come Bauernfeld; altri ancora, come Schubert, almeno in apparenza rimpiansero l'impossibilità di un matrimonio che offrisse una buona compagnia. La religiosità delle donne era un problema («Perché non sposi il Papa?» chiese Schwind alla sua fidanzata); i mezzi economici inadeguati un altro. Lo Stato, come emerge chiaramente dallo studio di Rita Steblin, era fortemente interessato al matrimonio visto come fondamento dell'ordine morale e sociale, vietandolo a coloro (incluso, forse, Schubert) che non potevano dimostrare di possedere la sicurezza finanziaria necessaria per assumersi tale impegno.

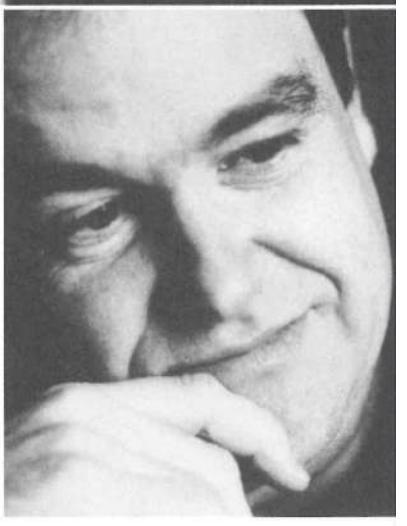
L'orientamento critico interessato agli aspetti psicologico-sessuali è centrale nell'opera di Susan Youens, compreso il suo ultimo libro su *Die schöne Müllerin*, uno studio molto approfondito sulle versioni del mito del mugnaio nella poesia e nella musica tedesche. Al centro della sua visione del ciclo poetico di Wilhelm Müller, sia pure plasmato dal compositore ai propri fini drammatico-musicali, c'è un giovane mugnaio androgino, turbato dalla civetteria della mugnaia e minacciato dalla rude sessualità del cacciatore. Il tema di sesso e morte che pervade il ciclo è inevitabilmente, e giustamente, associato con la sifilide contratta da Schubert poco prima di comporre il ciclo liederistico. Ma in tal modo si trascura la possibilità di leggere in *Die schöne Müllerin* un'inquietudine sociale, si potrebbe dire perfino di classe. Una delle storie predilette dalla cerchia di Schubert riguardava il suo esame di ammissione per la scuola di coro a Vienna: secondo le prese in giro Schubert, a causa dei limitati mezzi economici della famiglia, si era presentato indossando un abito inadatto di un pallido blu dai riflessi biancastri, che lo faceva sembrare "il figlio del mugnaio". Per quanto la storia sia un mito, il fatto che sia stata tramandata rende drammatica una verità su Schubert. I suoi amici erano di un ceto sociale un po' più elevato del suo. Lui trascorse buona parte della sua vita sociale e professionale a negoziare la sottile differenza tra il venire trattato con condiscendenza e il ricevere aiuto di mecenati, pieno di fascino e goffaggine, perfino di rabbiosa scortesia in egual misura. Non è allora improbabile che un ciclo di poesie in cui un apprendista mugnaio pagato a giornata corteggia la giovane figlia del proprietario di un mulino, per poi vedersela portar via da un cacciatore che gode di pieni diritti per nascita, potesse esercitare un particolare fascino sul giovane mugnaio socialmente insicuro presente in Schubert, tanto quanto le ironie musicali dell'uomo dell'organetto di Barberia possono averlo attirato di nuovo irresistibilmente alle poesie della *Winterreise* di Müller.

Se questa è una piccola nota alle interpretazioni di *Die schöne Müllerin*, si può andare oltre. Solo osservando l'ambiente di Schubert in tutti i suoi aspetti specifici otterremo quella che Leon Botstein chiama «una conoscenza più articolata degli aspetti universali del genio di Schubert». Il Romanticismo di Schubert, nelle parole di Schumann, non era «cresciuto dall'aria fina»; era costruito a partire dalle specifiche condizioni – sociali, intellettuali e materiali – dell'ambiente asburgico. Una città, Vienna, in cui isole di rusticità desolata galleggiavano nel mare di un'invadente urbanizzazione; in cui popolazione e mortalità stavano toccando nuovi picchi, facendo del corpo un nemico, una città in cui medievale e barocco gareggiavano in splendore. Le percezioni del tempo (vera materia della musica) stavano cambiando radicalmente, sia su grande scala, mentre la nuova geologia faceva le sue scoperte, sia giorno per giorno, mentre l'etica capitalistica si arroccava sulle sue posizioni. Anche la percezione della natura mutava, nel momento in cui gli spazi verdi sparivano da una città in espansione e la vita rurale veniva idealizzata. Le lettere di Schubert durante il suo viaggio a piedi nell'estate del 1825 mostrano quanto fosse affascinato dal sublime del paesaggio montano, un emblema di quello che lui chiama "natura terrifica". Questo terrore si insinua nei suoi *Lieder*, con un'ambivalenza riguardo la natura, che a volte è personificata – come benefica o ferocemente ostile – oppure, pensiero più cupo, è cieca e insensibile.

Traduzione e adattamento di Clelia Parvopassu

The domestic and the savage, "Times Literary Supplement", novembre 1997

mercoledì 11 dicembre
Conservatorio
ore 21
serie blu
Ian Bostridge tenore
Julius Drake pianoforte
Musiche di Schubert, Britten



Dall'alto, Ian Bostridge, Julius Drake

La Decima di Mahler, sentimento d'eternità

di Gianni Nuti

«Volevo strapparla, non avevo realizzato quanto di Mahler ci fosse in quella partitura». Così Alma Mahler scrive nel 1963, dopo essersi lasciata convincere ad ascoltare da Deryck Cooke, autore della revisione e della registrazione, la *Decima sinfonia* incompiuta del marito. La vedova, consigliata da Bruno Walter, aveva posto un veto all'esecuzione dell'opera, ma alla morte del grande direttore, nel 1962, cambia idea. Non ci interessa valutare quanto opportuna sia stata l'operazione d'assemblaggio dei frammenti lasciati dal compositore: una mossa da avvoltoi, come vediamo spesso consumare impietosamente sugli scrittori appena scomparsi, o un devoto scrupolo degli amanti di Mahler affinché nulla del suo pensiero formale si disperda.

Il compositore boemo scrive l'intero lavoro su quattro righi com'era solito fare, senza alterare questa struttura di base già ricca d'indicazioni sulle future evoluzioni della traccia; completa la concertazione del primo movimento e appena l'inizio dei due successivi. Sappiamo peraltro che era sua consuetudine apportare modifiche alla partitura persino dopo la prima esecuzione pubblica del brano, pertanto il pensiero finito del compositore è irrimediabilmente perduto. Ci piace tuttavia pensarla così.

Primo. Resta un libro aperto alla pagina dieci: il seguito è ignoto, forse il testimone si è frantumato tra dieci altri compositori come Berg, Webern o Schoenberg, forse è ancora là, nell'attesa di un gesto ordinatore. La morte non coincide mai con la scritta "fine", contrariamente a quanto romanzescamente si crede: tronca la volontà formatrice dell'uomo dopo averne spesso succhiato le forze motrici quando si vorrebbe ancora fare, scrivere, ascoltare... Ma le idee evolvono al di là dei corpi e la nuova musica in embrione che s'intravede qua e là nelle ultime fatiche di Mahler seguirà un percorso inesorabile grazie a quanto da lui non detto.

Secondo. Il profilo testamentario dell'opera, un *Andante* solo lungo venticinque minuti, sembra evidente: un'agonia riepilogativa dove sono raccolti accenti ironici, colori fantastici, ornamenti preziosi, coralità vivida e liquidi pizzicati come ultimi ribollii di balli già logori, richiami lancinanti d'ottoni, al modo di un grido d'allarme, canti un po' familiari un po' estranei, curvilinei o spigolosi, ma sempre amorevoli. Bernstein – un fratello spirituale più che un suo interprete – diceva bene sulla natura duale di Mahler: «Lui è tutte queste cose insieme: terrestre e incorporeo, sottile e chiassoso, raffinato, rozzo, oggettivo, svenevole, sfacciato, timido, grandioso, autodistruttivo, fiducioso, insicuro». Però c'è una forza unificatrice nell'ascolto che potremmo chiamare "attrazione verso il vuoto". Le viole all'inizio segnano il filo del confine tra suono e silenzio e indugiano lì rintoccando lentamente a morto, senza che il tempo passi, finché si gonfia il canto d'archi e fiati, la dimensione temporale prende corpo e si sviluppa in un avvicendarsi di memorie coloratissime e passionali. Ma periodicamente tutto si riassottiglia, il vento delle intensità plana dalla materia all'anti-materia, dalla pienezza al vuoto e la conclusione si stira in un suono quasi afono, lasciando sotto uno spazio infinito. Non convince l'elevazione del compositore verso la trascendenza: sparisce un istante prima di sfiorarla, sa che non c'è amore senza vita. L'energia negli acme della melodia vibra di sincera religiosità ebrea, quella del dio nascosto, la cui esistenza coincide con una assolutistica volontà interpretante, con un caparbio desiderio di capire non attraverso sillogismi, bensì con la globalità delle cognizioni di cui l'uomo dispone e la lente delle sue emozioni; ma questo processo di continuità temporale nell'opera conduce a un sentimento di finto benessere, che fuga il più possibile il momento dell'instaurazione del lutto. Un sentimento d'eternità che non coincide con la conquista dell'esistenza immortale, prolunga l'agonia affinché la morte si addolcisca, sospenda la sua condanna o si rivolga altrove.

giovedì 5 dicembre ore 20.30
venerdì 6 dicembre ore 21
Auditorium del Lingotto

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Eliahu Inbal direttore

Musiche di Mahler

DOMENICA MUSICA 2002-2003
domenica 1 dicembre - ore 11

Sermig - Arsenale della Pace
Laboratorio "G. La Pira" - piazza Borgo Dora, 61

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Roberto Ranfaldi, Roberto Righetti violini
Simone Briatore viola
Pierpaolo Toso violoncello
Silvio Albesiano contrabbasso
Enrico Baroni clarinetto
Elvio Di Martino fagotto
Corrado Saglietti corno

Schubert Ottetto in fa maggiore D. 803

Per il terzo appuntamento di *Domenica Musica* gli Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai presentano l'*Ottetto in fa maggiore* di Franz Schubert. Nonostante sia costruito "esattamente" sul modello del *Settimino* di Beethoven, in virtù degli accordi presi al momento della commissione, l'*Ottetto per archi e fiati* è opera dello Schubert più autentico. Alla forma settecentesca del *Divertimento*, con l'alternanza dell'elemento marziale e di quello pastorale, si uniscono delicatezza timbrica e raffinatezza del fraseggio, confermando il gusto schubertiano per le grandi forme della tradizione classica viennese.

Strauss, borghese e gentiluomo

di Alberto Bosco

Nella sua generosità la natura aveva accordato a Richard Strauss un orecchio musicale eccezionale. Come se non bastasse, l'aveva anche fornito di un fiuto per il successo a dir poco infallibile. Presentendo i gusti del pubblico con la precisione di un rabdomante, era infatti in grado di disporre tempi, interpreti e luoghi per le sue prime esecuzioni con la stessa sicurezza con cui sapeva prevedere l'effetto delle sue orchestrazioni, redatte senza ripensamenti e rigorosamente a tavolino. Il suo insostituibile librettista Hugo von Hofmannstahl gli era di gran lunga superiore nel dare ai lavori coerenza drammatica e unità stilistica, ma per tutti quegli altri aspetti pratici che fanno il mondo dell'Opera, era la persona meno indicata. La coppia, così bene assortita, aveva trovato quello speciale segreto di fabbrica che, grazie a continui compromessi con le reciproche esigenze, riusciva a trasformare tutti i loro sforzi in prodotti di immediato successo. Fino alla prima dell'*Arianna a Nasso*.

Quel 25 ottobre del 1912 al Teatro di corte di Stoccarda tutto era stato pianificato con largo anticipo. La nuova opera era quanto mai ardita e la sua fattura troppo raffinata perché si potesse lasciare qualcosa all'improvvisazione. Si trattava di fondere in un unico lavoro il *Borghese gentiluomo* di Molière, ridotto in due atti da Hofmannstahl e con musiche di scena di Strauss, insieme con un'opera vera e propria, scritta in un curioso tentativo di unire lo spirito della commedia dell'arte con il dramma mitologico, appunto l'*Arianna a Nasso*. Quest'ultima avrebbe preso il posto della turcheria con cui terminava l'originale di Molière e, al fine di rendere l'innesto meno traumatico, Hofmannstahl aveva preparato un prologo di collegamento tutto recitato.

Il pubblico non colse tutte le sfumature e con il succedersi delle repliche si rese sempre più chiaro che quell'ibrido teatrale di prosa e musica assoluta, che Strauss chiamava il bell'ermafrodito, necessitava di un serio ripensamento.

Fu così che si decise di operare, di amputare separando le due membra della sfortunata creatura. L'*Arianna* se la cavò con un nuovo prologo, questa volta interamente musicato – e che musica! – e ripartì presto in questa nuova veste a godersi il meritato successo in giro per l'Europa.

La convalescenza del *Borghese gentiluomo* fu più travagliata e si dovette aspettare il 1918 per vederlo finalmente camminare con le proprie gambe. Hofmannstahl riprese in mano il testo di Molière e ne ricavò una versione in tre atti, turcheria inclusa, e Strauss aggiunse altri numeri e alcune modifiche alle musiche di scena già scritte. Le lettere scambiate tra i due in questo periodo sono tra le più tese di tutto il loro carteggio, il che ci dice della difficoltà, e anche dell'insofferenza, che incontravano nel cercare un soddisfacente equilibrio per il soggetto. Dopo la prima esecuzione nel teatro berlinese dei Reinhardt, Strauss decise infine di ricavarne una suite orchestrale indipendente ed è perlopiù sotto questa forma che il lavoro è conosciuto al pubblico di oggi.

La scelta per la suite cadde soprattutto sui brani composti nel 1911 per la prima rappresentazione, ma al centro del lavoro sono incastonati tre gioielli che risalgono al rimaneggiamento successivo: un minuetto, una corrente e una sarabanda che sono dei calchi condotti con una tale leggerezza e allo stesso tempo con una devozione così sentita che le danze originali di Lully non avrebbero potuto meritare omaggio migliore. Nel clima di nervosa parodia che contraddistingue il resto dell'opera, e a tratti fa già pensare al *Pulcinella* di Stravinskij, questi tre numeri, quasi il *sancta sanctorum* di tutta la composizione, interrompono lo scorrere profano del tempo in un'oasi di reverente contemplazione, come un'improvvisa rivelazione interiore. Tutt'intorno è il solito geniale cocktail di invenzione e maestria musicale: a cominciare dal pianoforte previsto nell'organico, impacciato nel ruolo di clavicembalo tanto quanto il borghese Jourdain nei panni di aristocratico, per finire con il rocambolesco *dîner* così infarcito di gustose citazioni. Tutto straordinario, ma già sentito nel grande Strauss istrione e beffardo dei poemi sinfonici. Alle prime note del minuetto di Lully, invece, siamo di colpo proiettati nel mondo storicizzato dello Strauss maturo, quello degli omaggi a Couperin e al civile Settecento e ormai rifugiatosi nella serena inattualità della sua ultima stagione creativa.

Sotto questa luce anche il personaggio inventato da Molière si arricchisce di un'inattesa profondità. Non è più solo un ridicolo *parvenu* ma un uomo identificatosi a tal punto con gli alti ideali della nobiltà, con il coraggio, l'onestà, la socievolezza e l'amore per le arti, da non rendersi conto della contraddizione con la realtà in cui è costretto a vivere. E non è un caso che già nell'originale molieriano, Jourdain, infrangendo la più antica regola della commedia, non rinsavisca affatto nel finale e anzi lasci il palcoscenico ancora più matto di quanto non fosse all'inizio. Questo lato donchisciottesco non doveva di certo essere sfuggito a Strauss che, negli ultimi anni della sua vita, si sentiva dall'alto del suo talento l'unico difensore della civiltà musicale di fronte alla barbarie.

È un ultimo aneddoto a raccontarci l'amore che sentiva per l'immortale borghese: nel maggio 1949 al Gärtnerplatztheater di Monaco si dava il *Borghese gentiluomo* e Strauss, ormai debole e malato, non volle assolutamente perderselo. Fu l'ultimo spettacolo cui poté assistere, il suo vero congedo dall'amato mondo del teatro.

giovedì 12 dicembre
ore 20.30
venerdì 13 dicembre
ore 21
Auditorium del Lingotto

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Mario Venzago direttore
Alessandro Carbonare clarinetto

Musiche di Beethoven, Sciarrino, Strauss

Dall'alto, Mario Venzago, Alessandro Carbonare

Haendel, il Messiah e il lifting di Mozart

Associazione
Lingotto Musica
martedì 10 dicembre
Auditorium del Lingotto
ore 20.30
Internationale
Bachakademie Stuttgart
Helmuth Rilling direttore
Haendel *Messiah*

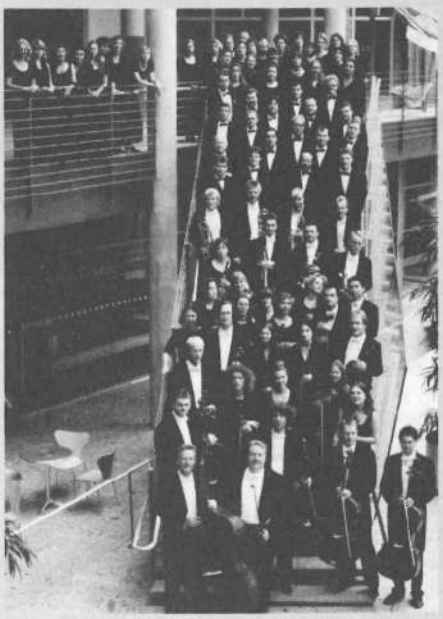
«Il Sublime, il Grande, e il Tenero, adattati alle Parole più elevate, maestose e commoventi, cospirarono a trasportare e affascinare il Cuore e l'Orecchio estasiati». Così si esprimeva il "Dublin Journal" all'indomani della *première* del più famoso degli oratori haendeliani. Era il 13 aprile 1742 e da qualche mese Haendel era finito nella capitale irlandese su invito del lord Lieutenant d'Irlanda William Cavendish. In realtà si era stufato dell'apatia del pubblico di Londra, che dava l'impressione di non gradire più la sua musica. Per dare un bel calcio alla crisi Haendel pesca dal cilindro tredici arie, un arioso, un duetto, venti cori, dieci recitativi accompagnati e sette recitativi secchi, più due brani a sola orchestra. E con una velocità straordinaria. Charles Jennens, un ricco signore di grandi ambizioni letterarie, gli aveva dato il libretto nel giugno del 1741. Il musicista si mise al lavoro il 22 agosto: il 14 settembre aveva già finito.

Un successo folgorante: settanta edizioni nel giro di due anni. Fu naturalmente la Germania, sul continente, la prima ad accogliere il *Messiah* nel 1772. Anche qui un trionfo, più graduale ma duraturo, grazie soprattutto alla rielaborazione di Mozart.

Fu il barone Gottfried van Swieten a spingere nel 1789 il salisburghese a questa revisione. Nella propria biblioteca egli aveva preso l'abitudine di radunare ogni domenica musici dilettanti e professionisti per far musica insieme. Durante il tempo di Quaresima e Natale patrocinava l'esecuzione di oratori sacri. Quando pensò al *Messiah*, chiese a Mozart di dare alla partitura una veste strumentale più consona ai nuovi gusti e così vennero fuori sonorità meno scarne e asciutte, grazie a un irrobustito apparato di fiati, e poi una colorazione poetica delle armonie e una trama polifonica infittita... È il divenire spirituale della musica haendeliana che l'arrangiamento mozartiano intende esaltare, perché nulla della ricchezza della partitura passi inosservato. Non c'è che dire: un *lifting* davvero geniale. *(a.c.)*

La **Gächinger Kantorei** è stata fondata da Helmuth Rilling nel 1954 e deve il suo nome a un villaggio sullo Swabian Alb, dove le prime prove ed esibizioni hanno avuto luogo. Molto presto la Corale è stata impegnata in una serie di tournée in Germania ed Europa, Stati Uniti, Canada e Giappone. Le pagine sacre oratoriali, eseguite con il Bach-Collegium Stuttgart, sono divenute parte del repertorio fin dal 1965. La registrazione completa di tutte le Cantate e degli Oratori sacri di Bach è stata presentata al pubblico nel 1985 in occasione del trecentesimo anniversario della nascita di Johann Sebastian Bach, dopo un lavoro durato 15 anni. Nel 1976 la Gächinger Kantorei diretta da Rilling è stata invitata dalla Israel Philharmonic Orchestra per esibirsi nel *Deutsches Requiem* di Brahms. Si è trattato del primo concerto di un coro tedesco in Israele.

Anche il **Bach-Collegium Stuttgart** è stato fondato nel 1965 da Helmuth Rilling ed è il partner strumentale più importante della Gächinger Kantorei. È composto da musicisti specializzati in vari generi musicali ma particolarmente in musica barocca, che si riuniscono in occasione di prove, concerti, registrazioni e produzioni televisive.



Il Bach-Collegium si unisce alla Gächinger Kantorei con il nome di **Internationale Bachakademie Stuttgart** in occasione di tournée nazionali e internazionali: negli ultimi anni Helmuth Rilling e la Bachakademie sono stati ospiti regolari del Salzburger Festspiele, delle Festwochen di Vienna e Berlino, del Festival di Lucerna, del Festival Primavera di Praga e dei numerosi incontri e rassegne dedicati a Bach a Londra, Berlino, Lipsia, Strasburgo e Ansbach.

Helmuth Rilling è nato nel 1933 a Stoccarda, città dove ha studiato, perfezionandosi poi a New York e a Roma. Fondatore delle due componenti, corale e strumentale, della Bachakademie Stuttgart, Rilling è l'unico direttore al mondo ad aver registrato tutte le Cantate sacre di Bach, ma ha anche promosso l'esecuzione del *Requiem* di Mozart nella versione Süssmayr rivista da Robert Levin, il completamento di Edison Denisov del *Lazarus* di Schubert e la composizione del *Requiem della Riconciliazione* scritto da 14 compositori provenienti da nazioni che sono state coinvolte nella Seconda Guerra Mondiale. Per lui Penderecki ha composto il suo *Credo* e nel 2000, l'anno dedicato a Bach, Rilling ha commissionato a Osvaldo Golijov, Sofija Gubajdulina, Wolfgang Rihm e Tan Dun la stesura di quattro nuove *Passioni*. Rilling è stato spesso direttore ospite delle maggiori orchestre in Europa, Israele, Stati Uniti e Canada; di particolare rilievo sono state la sua esibizione del 1988 con i Wiener Philharmoniker e quella del 2001 all'Europäisches Musikfest Stuttgart, con un ensemble di 200 giovani musicisti provenienti da tutto il mondo. Tra varie importanti incisioni, di rilievo la pubblicazione nel 2000 delle *Edition Bachakademie*, prima registrazione mai effettuata di tutta la musica composta da Johann Sebastian Bach.

La rivincita delle percussioni

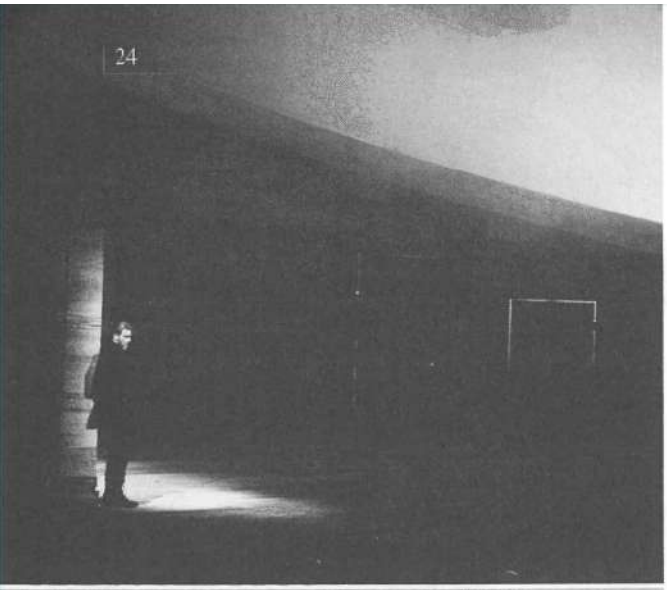
La nostra musica, cioè quella di noi europei, è una musica di corde e di tubi. Che si tratti di corde pizzicate o strofinate, di strumenti a fiato con o senza ancia, non importa: al di là del timbro, ciò che conta per il nostro orecchio pitagorico è che i suoni siano misurabili. Una volta scoperto il rapporto tra lunghezza del corpo vibrante e altezza del suono prodotto, non fa nessuna differenza se a essere suddivisa in frazioni sia una corda o una colonna d'aria in movimento. Così, stabilita la *ratio*, l'arte sta tutta nel discorso. Chiarezza e univocità sono il primo imprescindibile passo, senza il quale non si darebbero né il dialogo polifonico del contrappunto né l'argomentare dialettico dell'armonia, i due grandi contributi dell'Occidente al patrimonio musicale dell'umanità. In questa lunga marcia del linguaggio musicale, culminata nella forbita sintassi del sinfonismo ottocentesco, agli strumenti a percussione è stato tutt'al più concesso l'ingrato compito di accompagnare, mai il ruolo di guidare la carovana da protagonisti. Incapaci di articolare le stesse frasi dei loro compagni e incompatibili con gli ideali espressivi dominanti, le percussioni sono state addomesticate, nel fondato timore che bastasse l'irruzione incontrollata di un timpano a travolgere il civilissimo equilibrio che la musica andava conquistandosi. Già nel mito, tra Apollo e Marsia, nonostante l'origine divina di uno dei due rivali, lira e flauto si sfidano tutto sommato sullo stesso campo, nel rispetto della legge olimpica. In fin dei conti, ogni vero contendere è necessariamente dialogo. Quando però a dettare le regole non è Apollo, ma Dioniso, il panorama cambia del tutto, e con questo anche la musica. Non c'è ordine, legge né morale in grado di resistere ai selvaggi tamburi e ai crotali inebrianti delle Baccanti invasate. Per l'acustica è soprattutto una questione di nodi, di onde sonore che si sommano rendendo i suoni dei membranofoni e degli idiofoni sempre spuri e difficilmente decifrabili dal nostro orecchio. Non è un caso e neppure un'abitudine culturale, se ancora oggi, malgrado tutti gli sforzi dei compositori contemporanei per decontestualizzarle, le campane continuino a rappresentare per tutti la voce del sacro. Il loro suono distorto sembra provenire da un altro mondo, da profondità o altezze in cui le facoltà umane non discernono con chiarezza, suscitando in noi quel timore e quella fascinazione che da sempre accompagnano l'esperienza del divino. Ma quando l'orecchio annaspa, il corpo si risveglia. Se ne accorsero i primi ascoltatori della *Nona* di Beethoven quando, all'apparire del timpano solista nello *Scherzo*, balzarono istintivamente in piedi applaudendo. Un gesto irriflesso, che, con fischi e insulti al posto degli applausi, sarà poi la più tipica reazione di sdegno del pubblico alle sollecitazioni destabilizzanti della modernità. Dai primi segni di impazienza nella *Nona* alla definitiva emancipazione delle percussioni con *Ionisation* di Varèse – scritto per un organico di 13 percussionisti – passa poco più di un secolo. In questo arco di tempo la ristretta famiglia dell'orchestra classica aveva aperto le sue porte a un numero sempre maggiore di strumenti e, nell'illusione di poter prestare la sua voce a un mondo sempre più in espansione, si era spinta alle soglie del collasso. I nomi dei compositori che hanno portato alla sua definitiva deflagrazione sono noti, ma senza il fuoco amico delle percussioni difficilmente avrebbero trovato il modo di fare breccia nel vischioso accademismo che rendeva ormai l'aria della grande orchestra sempre più soffocante. Da questo grande terremoto dionisiaco sono passati molti anni, e tutto è cambiato. Le partiture contemporanee prevedono plotoni interi di strumenti a percussione di tutti i tipi, a volte più facili da trovare sulle montagne dell'India che nei negozi di musica delle nostre città. Tradizioni musicali fino a pochi anni fa considerate primitive, sono ora comprese e studiate, e nessuno scappa più se all'Auditorium si ritrova immerso in una foresta poliritmica, inestricabile come quelle dei *gamelan* giavanesi. Ma soprattutto, il lavoro dei compositori più raffinati – basti citare le estenuanti dolcezze di Maderna – ha mostrato a tutti il volto amico delle percussioni, capaci di rivelare con la precisione di un sismografo i nostri più impercettibili sussulti. Il Novecento è stato il secolo della liberazione del corpo. La nostra arte, sempre in bilico tra primitivismo e astrazione, ne ha riconosciuto in ritardo l'irrazionale e ambivalente ricchezza. In musica tutto questo porta il segno della rivincita delle percussioni, indiscusse padrone del regno di Dioniso. *(a.b.)*

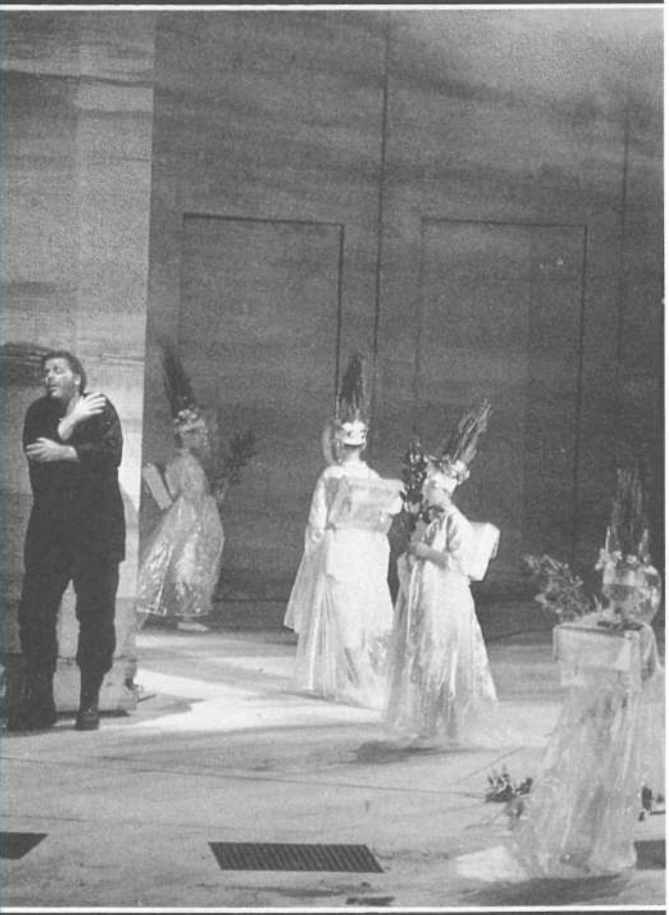
Associazione Lingotto Musica
martedì 3 dicembre
Sala Cinquecento - Lingotto
ore 18
Giovani per i giovani

Naqqâra Junior
ensemble di percussioni
Maurizio Ben Omar
direttore

Musiche di Cage-Harrison, Bach, Reich, Smadbeck, Cage

Naqqâra è il nome con cui in arabo si indica uno degli strumenti più interessanti, la coppia dei tamburi. L'origine dello strumento è remota nei tempi, forse legata alla scansione dei ritmi di danza o all'intercalare del passo nelle marce militari o più semplicemente per intimorire i nemici nelle battaglie. L'ensemble di percussioni Naqqâra, fondato da Maurizio Ben Omar nel 1984, è nato dall'esigenza di sperimentare, fondere, reinventare, giocare (in non poche lingue "giocare" è giustamente sinonimo di "suonare"), osservare da prospettive diverse i diversi generi musicali. Composto dai migliori diplomati del Conservatorio di Milano, oggi tutti docenti nei Conservatori italiani, Naqqâra si è esibito tra l'altro nei Festival di Houston, Praga, Budapest, Parigi, Barcellona, Zagabria e nelle stagioni concertistiche dell'Accademia Chigiana di Siena, dell'Autunno Musicale di Como, della I.U.C., dell'Arena di Verona, della G.O.G., del Cantiere d'Arte di Montepulciano, del Festival «Puccini» di Torre del Lago, della Biennale di Venezia. Ha inciso per la B.M.G. e nel 1985 ha ottenuto il primo premio assoluto al Concorso Internazionale di Stresa. Nel 2000 ha effettuato una tournée in Sud America. **Naqqâra Junior** è stato fin dall'inizio (1984) il vivaio nel quale i migliori tra i giovanissimi percussionisti del Conservatorio di Milano hanno potuto cimentarsi e perfezionarsi; è stato inoltre un'opportunità, per molti di loro, di acquisire esperienza nel repertorio cameristico favorendo il loro inserimento nella professione e permettendo loro di diventare prime parti nelle orchestre italiane, insegnanti nei Conservatori, nonché membri effettivi di Naqqâra "senior".





Macbeth: un mito crudele sconvolge la scena

di Luca Scarlini

Macbeth è un'opera multiforme e di straordinaria complessità; bifronte nelle due edizioni (la prima fiorentina del 1847 e la seguente rivisitata per l'Opéra di Parigi nel 1865, che è poi passata in repertorio), è uno dei titoli verdiani a cui è toccata ricezione meno ovvia. Fino dalla prima edizione furono evidenti le necessità a tutti gli effetti straordinarie della rappresentazione, che si aggiungono a una scrittura vocale, come ognun sa, impervia. Nato dalla collaborazione con il controverso Alessandro Lanari, "il Napoleone degli impresari", trovò nell'autore una considerazione precisissima di necessità ed effetti. Già il 15 ottobre 1846 Verdi scriveva «Le cose da curare molto in quest'opera sono coro e machinismo» e il 22 dicembre «Guarda che l'ombra di Banco deve sortire sotterra: dovrà essere l'attore istesso che rappresentava Banco nell'atto I, dovrà avere un velo cenerino, ma assai rado e fino che appena appena si vede, e Banco dovrà avere i capelli rabbuffati e diverse ferite nel collo visibili. Tutte queste nozioni le ho da Londra». Un impegno a tutti gli effetti inedito, quindi, che giunse a scelte come quella della consulenza di Francesco Hayez per i costumi e della *fantasmagoria*, macchina ottica su cui il Maestro puntava moltissimo, ma che non giunse in tempo. La complicata diatriba suscitata da questa *ur*-rappresentazione alla Pergola è stata attentamente ricostruita da Giovanni Vitali nel suo *Tanti affetti* ed essa è esatta introduzione a una storia scenica articolata.

La ripresa parigina del 1865 ebbe critiche spesso sbrigative e il titolo scomparve, con alcune rivisitazioni, in modo progressivo dal repertorio. Il *repechâge* iniziò in Germania tra le due guerre e tutto il teatro orientato verso soluzioni più o meno espressioniste trasse buon partito da un'opera che ben si prestava al gioco. La riacquisizione definitiva ha però una data certa: il biennio 1951-1952, quando, a ridosso del centenario verdiano, due rappresentazioni, entrambe affidate (e non per caso) a registi tedeschi, segnarono definitivamente la *Macbeth-Renaissance*. Al maggio '51 Astrid Varnay fu al centro di una famosa messinscena di Gustav Gründgens, risolutamente simbolica e segnata dalla scelta, geniale, di dare alla foresta di Birnam una presenza cangiante che si animava di volti minacciosi. Alla Scala, l'anno dopo, sotto la bacchetta di Victor De Sabata, trionfò una giovane Maria Callas per la regia di Carl Ebert; da qui si diramano numerose edizioni e interpreti, ma resta intatta la complessità imposta dal titolo. Tra i tantissimi allestimenti, da segnalare almeno tre versioni che indicano altrettante modalità d'allestimento: innanzitutto quella di Luchino Visconti, che segnò il debutto di Spoleto nel 1958. Al centro di quell'edizione, simbolo ed epitome dello storicismo viscontiano, c'era il lavoro filologico straordinario del regista e del costumista-scenografo Piero Tosi che, tornando a Hayez e al neogotico più *flamboyant*, offrirono una vera e propria rivelazione, come ben testimoniano le cronache di due scrittori-musicomani: Giorgio Vigolo e Alberto Arbasino. Una versione che per un certo tempo fu ritenuta un modello, quindi, prima di passare ad altri percorsi, come ben evidenzia la severa edizione firmata nel 1975 alla Scala da Giorgio Strehler, con scene e costumi di Luciano Damiani, basata sulla presenza ossessiva e massiccia di una struttura di rame incombente. Luca Ronconi ha firmato, poi, uno spettacolo di grande rigore a Berlino nel 1984, in cui una scena essenziale era segnata cromaticamente da costumi straordinari (di nuovo Damiani), che davano alle streghe l'aspetto di fantasime di Füssli. David Pountney si confronta con *Macbeth* per la terza volta e l'allestimento presentato a Zurigo nel luglio 2002 rientra esattamente nella cifra del regista inglese, di cui si ricordano soprattutto alcune notevoli incursioni slave (tra cui *La dama di Picche*, *Rusalka* e *I viaggi del signor Brouček*) e la collaborazione, anche come librettista, con Peter Maxwell Davies. In un ambiente scarno disegnato da Stefanos Lazaridis, che varia via via per effetto di un efficace *light designing*, è centrale la presenza dei due protagonisti, cui sono riferite le presenze simboliche di alcuni oggetti. Una lettura di grande precisione, che risponde efficacemente alle problematiche sceniche indicate e ribadisce il fascino del mito insanguinato del *Macbeth* verdiano, celebrato in anni recenti anche dalle scorribande *thriller* di Dario Argento in *Opera*.

Leo Nucci, baritono combattivo

di Oreste Bossini

Maestro Nucci, finalmente un baritono, con *Macbeth*. Basta con questi tenori!
«Sui tenori non rispondo. Comunque sì, grazie a Dio il buon vecchio Verdi ci ha regalato degli autentici personaggi. *Macbeth* è un'opera modernissima per il baritono. Canta molto, ma non ha una cabaletta, per esempio. Però bisogna saper recitare. Sa cosa voleva Verdi, no? La parola scenica. *Macbeth* è scritta per il soprano, comunque, è lui che domina anche se esce di scena presto».

Lei canta quello che ha scritto Verdi o quel che ama il pubblico?
«Guardi, non voglio nascondermi dietro un dito. Se c'è bisogno, so fare anche la prostituta, tanto gli acuti li posso fare. Ma in genere rispetto il testo di Verdi, senza aggiungere una nota. Con Muti alla Scala, l'anno scorso, ho cantato com'è scritto *"Pietà, rispetto e onore"*, e non amore, che non significa niente, e senza l'aria finale. In Italia una parte del pubblico ama la voce più che l'opera, ma se l'interpretazione è convincente puoi cantare anche il *Rigoletto* senza il la bemolle. Però ci devono essere le emozioni giuste».

Ecco, appunto. Assomiglia a Macbeth?
«Al Macbeth sanguinario e assetato di potere della prima parte per niente, all'uomo che mette in discussione il senso della propria vita prima di morire molto di più. Del resto non sono nemmeno come Rigoletto, che paga un tizio per assassinare il datore di lavoro».

Mai?
«Beh, forse con qualche regista m'è venuta la tentazione. Ho detto qualche volta o me, o lui. Sono rimasto io».

Almeno è combattivo, come Macbeth.
«Non mi sono mai tirato indietro, se c'era da sostenere una posizione. Dal 1988 non canto più in Germania, perché non concepisco come si possa fare l'opera senza tener conto della musica. E c'è chi ha scritto che mi sarei venduto ai dollari e ai marchi!»

Come vanno i rapporti con sua moglie?
«Siamo sposati da trent'anni e abbiamo sempre vissuto insieme felicemente. Adriana [Anelli, *ndr*] era una eccellente cantante e ha lasciato la carriera per stare con me. Il sovrintendente dell'Opera di Vienna una volta ha detto che senza l'Anelli non ci sarebbe Nucci».

Crede in Dio?
«Assolutamente sì».

Sylvie Valayre, soprano dei due mondi

INTERVISTA

di Cecilia Fonsatti

Sylvie Valayre, nel suo curriculum si legge che la prima volta che ha vestito i panni di lady Macbeth è stato nel 1995; è corretto dire che da allora questa parte è diventata un suo cavallo di battaglia col quale ha calcato le scene di mezza Europa?
«Sì, lo è; effettivamente lady Macbeth è senz'altro uno dei miei personaggi preferiti, sia musicalmente sia teatralmente. Adoro Shakespeare fin dall'adolescenza, quindi ogni volta che ho la possibilità di interpretare un personaggio creato dalla penna del "bardo" sono felice».

Quale ruolo occupa il melodramma di Verdi nel suo repertorio?
«Un ruolo molto importante. È un autore a me molto congeniale; è un compositore straordinario ed è un vero maestro nella scrittura del canto. Ogni volta che canto una sua opera ho la sensazione di fare "un massaggio" per la voce... è quasi terapeutico... *Aida*, *Traviata*, anche *Nabucco* (lo so che farò ridere tutti quanti!), le sue opere fanno bene alla mia voce. Mi fa bene cantare Verdi, è una medicina meravigliosa».

Che tipo di rapporto ha col maestro Bartoletti con cui ha già lavorato proprio nel *Macbeth* al «Carlo Felice» di Genova?
«Ci unisce una splendida amicizia. Lo conoscevo già di fama. La prima volta che abbiamo lavorato insieme, proprio per *Macbeth*, l'approccio fu duro. Mi fece ripetere diverse volte la prima aria di lady Macbeth. Quando finalmente feci esattamente quello che lui voleva, felice, mi disse: "Ora va molto bene. Se vuole può chiamarmi Bruno e darmi del tu". Sembrava voler capire fino a dove sarei riuscita ad arrivare: mi mise alla prova.
Anche con Leo Nucci [che al Regio sarà Macbeth, *ndr*] abbiamo lavorato tanto in *Nabucco*, *Tosca*, *Aida*... Credo che tra noi ci sia un'intesa speciale, sia artistica sia umana».

Gli Stati Uniti sono quasi una sua seconda patria artistica: lei è appena stata al Metropolitan di New York per cantare *Andrea Chénier* diretta da James Levine. Qual è la differenza tra il pubblico italiano e quello statunitense?
«Le platee statunitensi, e la maggior parte di quelle europee, sono molto calorose perché vanno all'opera per divertirsi, commuoversi e gustarsi la serata. Il pubblico americano è ancora molto abituato a delle produzioni tradizionali di immediata lettura e di garantita approvazione degli sponsor. Consideriamo anche che in Europa (Gran Bretagna a parte) tutti i teatri lavorano grazie alle sovvenzioni statali, quindi si può rischiare presentando produzioni d'avanguardia (pur bellissime!) a volte molto costose. Sono curiosa di vedere come accoglierà questo *Macbeth* il pubblico di Torino».

Mai gridare al lupo

di Chiara Castellazzi

È "una belissima di fiaba" – come annuncia con improbabile accento del Don il personaggio principale, il nonno-cantastorie-Prokof'ev – quella raccontata attraverso recitazione, danza e musica da quel maestro della narrazione teatrale che è Micha van Hoecke, coreografo e regista del *Pierino e il lupo* al Piccolo Regio Laboratorio. Per un pubblico di adulti la sera del 12 dicembre e per le scuole in dieci rappresentazioni mattutine e pomeridiane volute dal settore Formazione e Ricerca del Teatro Regio.

Correva il Festival *TorinoDanza* edizione 1998 quando lo spettatore torinese ha visto van Hoecke sulla scena accanto a Carla Fracci in *L'heure exquise* di Maurice Béjart da Samuel Beckett, mentre in occasione di *TorinoDanza* 1992 è stata rappresentata una precedente versione che il coreografo belga ha tratto dal racconto musicale di Sergej Prokof'ev.

giovedì 12 dicembre
Piccolo Regio Puccini
ore 21
Pierino e il lupo
di Micha van Hoecke

Ampliando questo precedente lavoro – *Chez Pierre et le loup* – Micha e il suo "ensemble" di stanza a Castiglioncello – che l'anno scorso ha festeggiato il ventennale – mettono in scena una storia di Pierino e del lupo che prende lo spunto dalla didascalica favola in musica, ma si sviluppa su più dimensioni, costruite come scatole cinesi, o, in questo caso, come matrioške. I quadri evocati sono quelli arcaici delle leggende e delle tradizioni russe e quelli storici – non manca neppure l'effige di Lenin – di una classe di scuola sovietica degli anni Trenta, periodo in cui Prokof'ev scrisse *Pierino e il lupo*. Ma su entrambi domina l'atmosfera inafferrabile della fantasia, che tutto può creare. Reale e fantastico si compenetrano, Pierini, gatti, anatre, lupi e voci narranti si sdoppiano. Regna la sovranità dell'infanzia che affronta e sconfigge in maniera sempre nuova la paura del lupo che è all'interno e al di fuori di noi. Né manca giustamente una versione animalista e politicamente corretta dei fatti, dove il lupo è presenza positiva e protettrice che sacrifica la sua vita per salvare un Petia sbruffoncello.

Balli in punta di piedi e di *port-de-bras* delle *babuška* – fatine che intervengono salvifiche come la Fata dei Lillà, scatenate e giocose danze infantili, grandi salti di danzatrici gatto e uccellino e una marcia trionfale dei personaggi buoni attraversano la pièce, recitata con brio da Gianni Balzaretti, un nonno irresistibile.

Forse l'influenza dei genitori – madre cantante russa e padre pittore belga – non è stata estranea alla composizione di quest'opera di van Hoecke, ricca di pennellate sonore del folclore e dei cori sovietici e dell'immediatezza visiva di una pittura grottesca fiamminga.

La vicenda iniziata nel Kazakistan – «dove abitano i Kazaki e i kazakini», come il piccolo Petia, Pierino – si conclude fra i ragazzi che della storia di Prokof'ev sono uditori e protagonisti. E, come aveva previsto il compositore, una *kermesse* dei buoni, sostenuti da tutti gli strumenti, conduce al guinzaglio il lupo cattivo, mosso dai tre corni, verso il giardino zoologico.

USi e AbUSi

UNA TV DI PERCUSSIONI QUOTIDIANE

È diventata un'epidemia. Una volta si suonava la batteria nei complessini da scantinato sognando la luce del palcoscenico, ora tutto è scena: la *tele docet*. Imperversano i fatti nostri e loro veri o finti che siano, la polemica da cortile passa davanti al giudice seduto su uno scranno di cartone, chi accoltella la famigliola felice non sferra il primo colpo prima di avere acceso il faretto della videocamera. Analogamente l'accendisigari dell'auto pensata per giovani fantasiosi, il blocco sedili, il tasto degli antinebbia e le chiavi fanno da tom, grancassa, charleston e rullante, occasione di sintonia tra i passeggeri solidali nel condividere un concorde frazionamento del tempo. I timbri di cucchiaio, scodella, tavolo e tazzina si combinano poi nel ritmo di una canzone degli anni ottanta che termina con un grido liberatore, richiamo goloso rivolto alla coppetta gelato lì esposta. Ma i vantaggi sono molti: si risvegliano le proprietà sonoriali ed espressive di strumenti quotidiani, pirandellianamente il teatro e la vita si confondono, i gesti goffi e consueti diventano una danza sincronica, dinamica, il vuoto della noia si riempie di gioia dionisiaca. Non crediate però che siano i pubblicitari gli inventori di questa idea musicalissima: hanno pedestremente citato il video degli Stomp, gruppo prodigioso di giovani ballerini-musicisti americani che fanno musica rendendo vivi oggetti da cucina, cantieri, strade come i burattinai di un teatro disneyano dove ogni forma è una creatura. Non tutte le messe in scena sono oscene: si tratta di riconoscere il teatro che falsifica o deforma le coordinate della realtà da quello che le distilla in modelli perfetti. *(gianni nuti)*

Piazzolla e lo spirito del tango

Siamo nel 1932. La febbre del tango è al suo massimo. Un'invasione di melodrammatici filmetti girati dai divi della canzone argentina aveva contribuito a diffondere il contagio alle platee di tutto il mondo. A New York si gira l'ennesima di queste pellicole musicali a misura di botteghino. Sul set la star protagonista decide di improvvisare un tango e chiede al ragazzino undicenne di origini argentine che fa la comparsa se è in grado di accompagnarlo. Il piccolo si lancia, stringe i denti e riesce ad arrivare alla fine. Il cantante, visibilmente soddisfatto più della propria magnanimità che dell'effettivo risultato, lo ringrazia e si congratula con un commento agrodolce: *«Pibe, vos tocas el bandoneòn como un gallego...»*. Ovvero: «Ragazzo, suoni il bandoneòn come uno spagnolo», e cioè non con quello spirito che un argentino che si rispetti dovrebbe avere nel sangue e portare ovunque con sé. A prenderla bene, è un po' come dire a un brasiliano che samba come un portoghese. Ma per capire meglio, è necessario svelare altri dettagli della scena. Intanto, il divo in questione era nientemeno che l'immortale Carlos Gardel e, con quella voce di velluto e quella dizione da languido *viveur*, qualunque offesa sarebbe suonata come un complimento. E poi, il giovane bandoneista improvvisato altri non era se non Astor Piazzolla, che, cresciuto nell'East Village a suon di risse per strada e milonghe in famiglia, era stato spedito sul set a caccia di autografi dal padre barbiere e dilettante di fisarmonica, fan sfegatato di Gardel. Con il suo fiuto d'artista, Gardel aveva già capito tutto. Da quelle poche note suonate dal bambino aveva intuito che la vera scommessa del futuro musicista sarebbe stata quella di mettere insieme il *gallego* col *porteño*, di unire tradizione colta e patrimonio popolare, Europa e Argentina, profetizzando in una battuta il tormentato percorso di contaminazione che porterà allo stile unico di Piazzolla. La rivoluzione di Piazzolla scoppia nel 1955. Ormai è un musicista completo: a Buenos Aires ha studiato composizione con Alberto Ginastera e suonato a fianco del grande bandoneista Anìbal Troilo, a Parigi è stato allievo di Nadia Boulanger e vorace assimilatore di tutte le avanguardie musicali. Il suo *Octeto de Buenos Aires*, fondato al rientro in Argentina, segna a parere unanime la nascita del tango moderno. Ritmi di 3/4 o 6/8, estranei al 4/4 del tango, entrate sfalsate di contrabbasso e pianoforte, sfruttamento di ogni possibilità dell'armonia e del contrappunto, politonalità, scale modali e perfino momenti di musica aleatoria. La provocazione di Piazzolla è chiara: reinterpretare i grandi tanghi della tradizione alla luce di tutto quello che fino ad allora era stato fatto in campo musicale. Altrettanto chiara è la reazione degli *aficionados* del bel tango: il complesso sarà costretto a sciogliersi, in attesa di poter riproporre la propria musica a un pubblico più aperto e in uno scenario politico meno reazionario di quello degli anni Cinquanta. Piazzolla lascia l'America Latina per New York, dove resta due anni. Al suo ritorno nel Sessanta il tango si risveglia nuovamente e stavolta si riscopre incrociato al jazz. La chitarra elettrica entra stabilmente nell'organico prescelto per il suo *Quinteto Nuevo Tango*, il più leggendario ensemble della sua carriera. Piazzolla continuerà il suo cammino di instancabile sperimentatore per più di un ventennio, tra aspre polemiche e successi incondizionati, collaborando con i maggiori solisti di tutti i generi musicali e dando vita a complessi sempre più acclamati: il Conjunto 9 nel '71, l'Octeto electronico nel '76, il secondo quintetto nel '78 diventato Quinteto de Tango Contemporàneo. Ormai la strada era aperta. L'idea che quella danza nata nei sobborghi di Buenos Aires e Montevideo fosse qualcosa di più che una manifestazione di folclore locale, che lo sradicamento dei poveri immigrati senza prospettive di inizio secolo non fosse poi così lontano dal senso di spaesamento dell'uomo moderno, che, insomma, il tango fosse una condizione esistenziale e non un chiuso genere musicale si era rivelata un'idea vincente. Il ragazzino che a undici anni suonava ancora come un *gallego* aveva vinto la sua scommessa. *(a.b.)*

La bottega musicale nasce nel 1977 come centro di incontro di bambini e di giovani che studiano e praticano la musica. La sua attività è suddivisa in un corso preparatorio per bambini, un coro di voci bianche e un coro femminile. Dal 1986 al 2001 La bottega musicale ha partecipato ai concorsi corali internazionali di Arezzo, Tortona, Casale Monferrato, Palazzo Pignano. È stata ospite di importanti festival internazionali. Nel 1990 e nel 1992 il coro di voci bianche ha preso parte alla *Rassegna dell'Aureliano* e il coro femminile al *Torneo Internazionale della Musica* a Roma.

Oltre all'ordinaria attività concertistica sul territorio nazionale, La bottega ha tenuto concerti in Piemonte e in Lombardia (*Il canto delle pietre*, *Settembre Musica*). Dal 1995 è membro del Coro Filarmonico «Ruggero Maghini» di Torino con il quale si è più volte esibita all'interno della stagione concertistica dell'Orchestra Nazionale della Rai.

La bottega musicale è diretta da **Giovanni Cucci**, docente di didattica, educazione della voce, canto gregoriano, e membro della direzione artistica dell'Associazione Cori della Valle d'Aosta.

martedì 10 dicembre
Conservatorio
ore 21
La bottega musicale
Gianni Cucci direttore

Nato nel 1999, **Quintettango** ha tenuto concerti per importanti associazioni musicali italiane. Con la collaborazione dei ballerini argentini Pedro e Marcela Monteleone, il gruppo ha partecipato alla realizzazione dello spettacolo *A puro tango*. Nel settembre 2000 ha preso parte (vincendo il primo premio nella categoria "tango argentino") al Music World Competition di Fivizzano. Nell'aprile 2001 è stato invitato a partecipare al *Tango Festival* di Torino collaborando con i massimi esponenti del ballo argentino.

Recentemente ha partecipato alla messa in scena dello spettacolo teatrale *Dalla parte di Alice* rappresentato al Teatro Alfieri di Torino. In collaborazione con l'Associazione Tango 3001, il ballerino-coreografo Plume Fontaine e la ballerina Dorella Gigliotti, ha ideato lo spettacolo *Le miroir des temps*; ha inoltre realizzato tre cd, il primo dedicato a Piazzolla, il secondo ai "classici"del tango argentino e l'ultimo con brani originali di Quintettango.

martedì 3 dicembre
Conservatorio
ore 21
Quintettango
Norina Angelini
voce
Musiche
di Astor Piazzolla

Norina Angelini, cantante e pianista italiana, diplomata presso il Conservatorio di Ferrara, si è perfezionata con Ricciarelli, Delle Vigne, Szidon, Speranza, Butzberger. In qualità di cantante solista ha collaborato con varie formazioni da camera, orchestre jazz, e ha preso parte all'opera teatrale *La fabula di Narciso* di F. Masini. Si è esibita in Italia, Austria, Ungheria, Germania, Slovenia. Ha vinto il primo premio all'edizione 1996 del Concorso Internazionale «Astor Piazzolla» di Castelfidardo. Dal 2001 collabora con Quintettango.

Dvořák e Janáček, artigiani del fiato

di Francesco Antonioni

Consuetudini esecutive e storiche hanno diviso gli organici strumentali in formazioni da camera, orchestre sinfoniche e bande per suonare all'aperto. L'ensemble di legni sta proprio nel mezzo: è un piccolo complesso orchestrale, che nasce per fare musica all'aria aperta, nei giardini, nei cortili, sulle terrazze, e dopo qualche tempo si emancipa dagli obblighi di servizio e accede autonomamente agli auditoria e alle sale da concerto. A differenza degli ottoni, manca della pomposità richiesta nelle cerimonie ufficiali, ma il suo carattere intimo si adatta a solennizzare quelle occasioni in cui condividere con altri un momento privato: è il caso, appunto, delle Serenate.

Tradizione voleva che le Serenate si eseguissero alle nove di sera, mentre alle undici era riservato il Notturno, e che i musicisti suonassero in piedi, lasciando a casa cembali, pianoforti, viole da gamba e violoncelli, ma ammettendo invece contrabbassi e viole. Gli esecutori talvolta prendevano posto a tempo di marcia e allo stesso modo si congedavano, e nei momenti centrali prevalevano ritmi moderati e danze tranquille. Com'è accaduto per tutte le forme musicali dell'Occidente, con il passare del tempo anche la Serenata si è affrancata dai propri obblighi; ma l'ensemble di strumenti a fiato è rimasto nel corso dei secoli un simbolo di quella musica scritta per un'occasione determinata, a volte in breve tempo (Dvořák impiegò meno di quindici giorni per l'*op. 44*), senza troppe ambizioni contenutistiche, tanto che per descriverne la tecnica compositiva si ricorre spesso al termine di "artigianato musicale".

L'idea che si possa comporre della buona musica con tecniche artigianali è l'esatto rovescio di quel pregiudizio equivoco, nato in epoca romantica, con cui si è guardato alla musica alla ricerca di valori assoluti, svincolati da ogni riferimento al quotidiano; ma fra le due istanze non c'è vero conflitto e si può parlare invece di casi in cui circostanze accidentali si sono felicemente sposate con ragioni di natura più intima. Prendiamo il caso di Leóš Janáček: il centro della sua produzione è rappresentato dall'opera lirica, in cui fa nascere uno stile melodico assolutamente nuovo, modellato sulle inflessioni della sua lingua madre. La novità nel mondo dell'opera tarda ad affermarsi e Janáček conoscerà il successo solo in età avanzata; però, dopo il trionfo di *Jenůfa*, viene colto da un impulso creativo incontenibile. Opere e composizioni strumentali si susseguono a ritmo incalzante: è il periodo dei due celebri quartetti per archi, della grande fanfara della *Sinfonietta*, dell'*Affare Makropulos*, della *Piccola volpe astuta*, ed è anche il periodo in cui, attorno ai sessant'anni d'età, dichiara pubblicamente il suo amore per Kamila Stösslová, una donna di 38 anni più giovane, che stando alle cronache lo trattava con distacco, pur ricambiandone l'affetto. Nel pieno della passione della seconda giovinezza Janáček fa qualcosa di insolito per un uomo della sua età: le dedica una *Serenata*, ovviamente per strumenti a fiato, che chiama simbolicamente *Mládí*, gioventù.

domenica 15 dicembre
Marene - Chiesa dei Battuti Bianchi
ore 16

lunedì 16 dicembre
Fossano - Chiesa della SS. Trinità
ore 21

martedì 17 dicembre
Conservatorio
ore 21

Solisti dell'Orchestra Filarmonica di Torino
Musiche di Janáček, Fauré, Dvořák

Una comica signora all'opera

La soprano franco-canadese Natalie Choquette sarà la protagonista di un eccezionale Concerto di San Silvestro dell'Orchestra Filarmonica di Torino.

Nata a Tokyo (pare durante un tifone!), figlia di un diplomatico, fin da piccina gira il mondo; "fulminata" dalla musica sacra e dall'opera lirica durante la permanenza in Italia, scopre così a undici anni la sua vera e unica vocazione: cantare. Studia a Montreal e a Mosca; tiene numerosi concerti collaborando prevalentemente con cori impegnati nel repertorio sacro, fino a quando nel 1993, durante una tournée in Svizzera, crea uno spettacolo, un mix di *humor*, opera e canzoni, dando vita al personaggio della Fettuccini, un soprano italiano molto particolare... È il "la" per la nascita di un nuovo modo di concepire lo spettacolo lirico di cui lei diventa icona e indiscussa regina. Pluripremiata per i suoi spettacoli comici nei maggiori festival dell'umorismo, Natalie Choquette si afferma come un soprano decisamente fuori dall'ordinario, che unisce grande capacità di fare musica e di divertire. Questa la reazione della critica torinese in occasione di una sua recente esibizione: «Matta fino alla punta dei capelli, e bravissima: il concerto-spettacolo del soprano franco-canadese Natalie Choquette [...] è un'esibizione straordinaria che nessuno può immaginare e neppure raccontare, senza restare molto al di qua della realtà cui ha assistito. [...] Attraverso il folle estro della Choquette, la sua bravura di soprano leggero dotato di voce agile e sicura nei più pericolosi gorgheggi, le sue doti di attrice e di acrobata, la parodia dell'opera entra nel regno del surrealismo e si eleva a un livello di comicità assoluta...». (Paolo Gallarati, "La Stampa", luglio 2002)

Senza dubbio uno spettacolo da non perdere per concludere col sorriso il 2002 o iniziare un 2003 con la pancia in mano e le orecchie godute. *(c.f.)*

martedì 31 dicembre 2002
Conservatorio - Torino
ore 19.30
Concerto di San Silvestro

mercoledì 1 gennaio 2003
Salone delle Feste
Bardonecchia
ore 21
Concerto di Capodanno

Natalie Choquette
accompagnata
dall'Orchestra Filarmonica
di Torino

Marzio Conti direttore

Informazioni:
tel. 011 43 60 691

regionepiemonte cittàditorino associazionelingottomusica

SINTONIE

Musica, arti figurative, cinema, teatro

Da un'idea di Claudio Abbado, un'articolata proposta di incontri culturali, di qui all'appuntamento con le Olimpiadi invernali del 2006.

LA MUSICA

Mahler Chamber Orchestra
Daniel Harding *direttore*

Cinquanta giovani musicisti provenienti da 15 diversi paesi europei diretti dal ventiseienne Daniel Harding per una serie di grandi concerti.

martedì 28 gennaio 2003 ore 21
Torino, Auditorium del Lingotto

Beethoven *Ouverture a Die Ruinen von Athen* op. 113
Messiaen *Poèmes pour Mi* per soprano e orchestra
Beethoven Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 (*Pastorale*)

Joan Rodgers *soprano*

lunedì 3 febbraio 2003 ore 21
Torino, Auditorium del Lingotto

Schoenberg *Kammersymphonie* n. 2 op. 38
Messiaen *Trois petites liturgies de la Présence Divine* per coro femminile e orchestra
Beethoven Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 (*Eroica*)

Rias-Kammerchor

sabato 8 febbraio 2003 ore 21
Torino, Auditorium del Lingotto

Haydn *Die Schöpfung (La Creazione)*, oratorio per soli, coro e orchestra

Susan Gritton *soprano*
Nancy Argenta *contralto*
Timothy Robinson *tenore*
Nathan Berg *basso*

Rias-Kammerchor

Concerto straordinario con
i Solisti della Mahler Chamber Orchestra
venerdì 31 gennaio 2003 ore 21 - Alba, Teatro Sociale

Brahms Quintetto n. 2 in sol maggiore op. 111
Dvořák Serenata in re minore op. 44

TEATRO

Intorno a Beethoven - Letture su musica

Il musicista visto attraverso i suoi *Quademi di conversazione*, l'analisi di Mann nel *Doctor Faustus*, i carteggi privati e la letteratura del suo tempo. Quattro voci di grandi interpreti teatrali per dar voce a un "altro" Beethoven.

gennaio-marzo 2003
Torino, Teatro Stabile
Informazioni: 011 516 94 11 - www.teatrostabiletorino.it

L'ARTE FIGURATIVA

Schoenberg pittore

A quanti lo conoscono come fondamentale rappresentante del Novecento musicale, la proposta di sessanta opere pittoriche di un insolito Arnold Schoenberg.

da martedì 4 febbraio a lunedì 17 marzo 2003
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna

orario: 9-19 dal martedì alla domenica
Informazioni: 011 442 95 18 - www.gamtorino.it

IL CINEMA

Espressionismo e avanguardia tedesca anni Venti

Nel 1930 Schoenberg lavorò alle musiche per un film mai realizzato; si interessò sin dal 1913 al cinema, negli anni in cui la Germania diede vita a una stagione cinematografica che ha lasciato un segno indelebile nella cultura del tempo e nella storia.

da giovedì 30 gennaio a sabato 8 febbraio 2003
Torino, Cinema Massimo

Da *Caligari* di Wiene a *M* di Lang, da *Nosferatu* di Murnau all'*Angelo azzurro* di Sternberg, 4 proiezioni al giorno di 18 pellicole originali restaurate, con accompagnamento musicale dal vivo.

Informazioni: 011 812 56 58 - www.museonazionaledelcinema.org

CONCERTI, MOSTRA, PROIEZIONI E SERATE DI LETTURA IN UN CARNET

Carnet di biglietti per i tre concerti torinesi:

- euro 72,00 platea da fila 9 a fila 30
- euro 51,00 restanti posti di platea, palchi, galleria, coro
- euro 21,00 per i nati dal 1977

Il primo biglietto del carnet darà anche diritto all'ingresso a una proiezione a scelta, il secondo alla mostra e il terzo a una serata di letture "beethoveniane" tra quelle in corso di programmazione presso il Teatro Stabile.

Carnet in vendita presso la biglietteria del Lingotto (tutti i giorni da domenica 8 a martedì 24 dicembre 2002) orario 14.30-19, 8 Gallery, via Nizza 280 interno 41 - Torino - tel. 011 66 40 458.

I biglietti per i singoli concerti (euro 35,00, 25,00 e 10,00 per le stesse categorie di posti illustrate sopra) saranno in vendita a partire da lunedì 13 gennaio 2003.

Associazione Lingotto Musica
tel. 011 664 04 52 fax 011 664 04 57 - e-mail: lingottomusica@tin.it

Piccolo Regio Puccini

domenica 1 ore 17

Città di Torino – CIRM
Concerti per famiglie

A SUON DI MUSICA
Coro e Orchestra dell'Accademia Musicale «Ego Bianchi»
Fulvio Cioce *direttore*
Flavio Becchis *direttore del coro*
Giuseppe Cappotto *pianoforte*

Musiche di Vivaldi, Piazzolla, Bernstein, Mancini, Lennon-McCartney

Informazioni: tel. 011 28 55 40

sabato 14 ore 21

Associazione Anno Domini
Gospel Jubilee Festival

GJF AWARD 2002
Special Guests: **Junior Robinson, Ruth Lynch, Emmanuel Waldron** (Gran Bretagna)
Anno Domini Gospel Choir (Italia)

Concerto a favore della Fondazione Piemontese per la Ricerca sul Cancro

Informazioni:
tel. 011 94 54 035 – 338 72 62 173
www.annodomini.org

domenica 15 ore 21

Associazione Anno Domini
Gospel Jubilee Festival

GJF... IN CONCERT!
Black Traditional & Contemporary Gospel

con **The Tim Peterson Singers** (USA)
Supporter: **Anno Domini Gospel Choir** (Italia)

Concerto a favore della Fondazione Piemontese per la Ricerca sul Cancro

Informazioni:
tel. 011 94 54 035 – 338 72 62 173
www.annodomini.org

venerdì 20 ore 21

La Città del Jazz
All That Swing 2002

HOLLYWOOD, HOLLYWOOD!
Richard Rodgers e i suoi musical

Lil Darling Hot Club
Liliana Di Marco *voce*
Roberto Andriollo *trombone*
Marco Parodi *chitarra*
Paolo Volante *pianoforte*
Francesco Bertone *contrabbasso*
Luca Rigazio *batteria*
Federica Valenti e **Silvio Fraternali** *attori*
Testi di **Alessandra Rocco**

Informazioni:
tel. 011 90 49 676 – 338 96 57 499
www.cittadeljazz.com

sabato 21 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Blues al femminile 2002

Betty Winn & One A-Chord Gospel Singers

Betty Winn *voce e leader*
Ke' Imba Gilmore, Margueret Smith, Barbara Davis *voci*
Diane Peterson *tastiere, voce*
Shannon Brown *batteria, voce*

Informazioni: tel. 011 88 44 77
www.centrojazztorino.it

I concerti in programma possono subire variazioni. Si invita pertanto a prendere contatto con gli organizzatori per le opportune verifiche.

Teatro Alfieri
I concerti del Teatro Alfieri

mercoledì 4 ore 16

PICCOLE STORIE DEL PIEMONTE
Concerto spettacolo delle più belle romanze e canzoni della tradizione culturale piemontese

Susy Picchio *soprano*
Teobaldo Busso *tenore*
Roberto Cognazzo *pianoforte*

Informazioni: tel. 011 56 23 800

RIVE-GAUCHE CONCERTI
XVII stagione - Musiche in mostra 2002

6 concerti e 6 atelier in collaborazione con Fondazione Italiana per la Fotografia e con il sostegno di Città di Torino, Provincia di Torino e Compagnia di San Paolo

1, 2 • Museo della Fotografia Storica e Contemporanea
domenica 10 novembre 2002 – ore 21
Modern Works Ensemble diretto da Madeleine Shapiro
Mikko Luoma fisarmonica
Musiche di Gentile, Katzer, Lindberg, Serino, Tiensuu, Worinen

3, 4 • Castello di Cavour (Santena)
domenica 17 novembre 2002 – ore 11
Damien Top e Cédric Lorel (tenore e pianoforte)
Musiche di Casadesus, Damase, Delvincourt, Lateur, Ravel, Roussel, Thiriet, Top

5, 6 • Museo della Fotografia Storica e Contemporanea
domenica 17 novembre 2002 – ore 21
Ensemble Risognanze diretto da Tito Cecherini
Musiche di Castiglioni, Corli, Gutman, Manzoni, Maruyama, Sani, Solbiati

7, 8 • Museo della Fotografia Storica e Contemporanea
domenica 24 novembre 2002 – ore 21
Mario Carbotta e Luisa Prandina (flauto e arpa)
Musiche di Cattaneo, Debussy, Donjon, Ibert, Pennisi, Rota

9, 10 • Museo della Fotografia Storica e Contemporanea
domenica 1 dicembre 2002 – ore 21
Dèdalo Ensemble diretto da Vittorio Parisi
Musiche di Corghi, Donatoni, Sbordoni, Togni, Stravinskij, Xenakis

11, 12 • Castello di Cavour (Santena)
8 dicembre 2002 – ore 11
Roberto Prosseda (pianoforte)
Musiche di Calligaris, Clementi, Dall'Ongaro, Glenn Williams, Panni, Pärt, Petrassi

Informazioni:
tel. e fax 011 66 14 170 – rgauche@arpnet.it

Mozart a Torino

di Alfonso Cipolla

Che cosa ci faceva Mozart a Torino nel 1771, e cosa ci faceva l'abate Gasparini, maestro di cappella in Cattedrale? A svelarlo, romanzescamente, è Attilio Piovano, non in un dotto saggio, ma in due lunghi racconti racchiusi sotto il titolo di *La stella amica. Percorsi musicali a Torino, tra presente e passato*. Leggendoli scoprirete che i piaceri della musica sono tutt'altro che casti. Il libro racconta di una pudibonda storia d'amore tra un'antiquaria e uno studioso di antichità musicali. La storia d'amore è solo un tenuissimo sfondo: la passione vera, quella perniciosa, è per l'arte organaria: un'ebbrezza dionisiaca per sesquialtere, corni di notte, quintadene, eufoni, cromorni e registri vari. Leggete i racconti di Piovano, veri *thrilling* musicologici tra il decadente e il fané di garbo: scritti in punta di penna, pensati in punta di piedi. Il volume fa parte della collana *Gocce di Piemonte*, amenità sabaude edite da Daniela Piazza.

Attilio Piovano, *La stella amica. Percorsi musicali a Torino, tra passato e presente*
Daniela Piazza Editore – Torino, maggio 2002
pp. 104 – 8 tavole fuori testo con riproduzioni di Felice Casorati, Gigi Chessa e altri – euro 7,00

appuntamenti

Conservatorio G. Verdi

venerdì 6 ore 21

Conservatorio – Serate Musicali

Concerto scambio con il Conservatorio «Alfredo Casella» de L'Aquila
Lucia Marucci *violino*
Tommaso Manera, Greta Agnese Cipriani *pianoforti*
Valerio Borgianelli Spina, Emiliano Barnia *percussioni*

Informazioni: tel. 011 88 84 00

sabato 7 ore 21

Singtonia

Corale Polifonica Singtonia di Torino
Caterina Capello *direttore*
Ottetto vocale Cantus Firmus di Mondovì
Roberto Beccaria *direttore*
Coro Cai-Uget di Torino
Beppe Varetto *direttore*

SINTONIA DI CORI

Informazioni: tel. 011 311 00 60

giovedì 12 ore 21

Cedas - Centri di Attività Sociali Fiat

Mario Brusa *voce recitante*
Roberto Cognazzo *organo, pianoforte*

IN NOTTE PLACIDA, PEL BUIO SENTIER...
Espressioni colte e popolari di musica e poesia natalizia

Informazioni: tel. 011 68 66 181

venerdì 20 ore 21

Conservatorio – Serate Musicali

CONCERTO DI NATALE
Orchestra dei Piccoli Archi
Orchestra del Conservatorio di Torino
Giancarlo Gazzani *direttore*

Informazioni: tel. 011 88 84 00

Folk Club

giovedì 5
Lila Downs (Messico)

venerdì 6
Tommy Castro (USA)

sabato 7
John Surman & John Taylor (UK)

giovedì 12
Terem Quartet (Russia)

venerdì 13
Beppe Gambetta

sabato 14
Dylan Fowler & Gillian Stevens (Galles)

mercoledì 18
Remblinarts, Malartan e Openfolks

giovedì 19
Zauber

venerdì 20
La notte del Blues

sabato 21
Vincenzo Zitello

lunedì 23
Peppe Barra

Folk Club, via Perrone 3 bis – ore 21
Informazioni: tel. 011 53 76 36
fax 011 53 24 68 – folkclub@folkclub.it

LETTERE AL GIORNALE

Questione di sensibilità

mercoledì 9 ottobre 2002

Gentile direttore,
le rubo un po' di spazio per uno sfogo. Spero di punzecchiare qualcuno, di trovare una spiegazione a ciò che è successo ieri sera: la totale incomprensione, da parte del pubblico, di uno spettacolo eccellente. Vado al Regio, danno Capriccio *di Richard Strauss. Appena entro mi accorgo che c'è fumo dappertutto: il sipario è aperto, mentre mi sistemo in poltrona anche gli operai e i cantanti sul palco si stanno preparando. Confesso, sul momento non ci faccio caso. Poi noto qualcosa di strano: in mezzo a quelli in abiti settecenteschi passano personaggi in impermeabile o giacca e cravatta, facendo il saluto nazista. Guardo meglio e vedo che il grande arco in fondo alla scena si apre su rovine di una città in guerra. Che succede? Succede che finalmente c'è un regista! Uno che ha delle idee e sa dove e come collocarle in un'opera. Non un ciarlatano che usa trucchi a effetto privi di significato drammaturgico, buttati qua e là a casaccio. E nemmeno un rinunciatario, non soltanto privo di idee, ma incapace persino di correggere i più grossolani errori di gestualità dei cantanti. Insomma, finalmente un regista! Non è poco, viste le ultime* Carmen 2 le rétour, Norme *e* Matrimoni segreti, *tanto per riferirsi a fatti concreti. Poi incomincia la musica. Una musica meravigliosa, capovolgimento della scrittura settecentesca con esiti sorprendentemente soavi, ricca di un'eleganza che emoziona. Persino i cantanti non sono male, con timbro chi più chi meno bello, ma tutti all'altezza della situazione, sia vocalmente, sia musicalmente, sia scenicamente. Il pubblico si è accorto della qualità della musica? Della regia? A quanto pare, no. Qualcuno ha apprezzato gli interpreti? Non si direbbe. E il direttore? Qualcuno si è accorto che c'era Tate in buca? Qualcuno si è reso conto di come una partitura così complessa scorresse con naturalezza grazie a lui? No. Alcuni hanno deciso di andarsene prima della fine, mentre una buona metà dei sopravvissuti si accalcava davanti alle porte già alla prima uscita degli interpreti (la prima! e unica). Un battimani spelacchiato ha salutato a stento Jonathan Miller. I commenti che filtravano da sotto le pellicce erano sconcertanti («Perché si ostinano a mettere in scena roba del genere?»). Ora, non mi risulta che andare all'opera sia obbligatorio (semmai è un piccolo lusso). Né discuto sui gusti e sulle opinioni di chi è seduto accanto a me: tutti legittimi e sacrosanti. E nemmeno sono di quelli che applaudono sempre e comunque: ci sono spettacoli che a mio giudizio meritano sonori fischi. E infine, non tiro in ballo l'ignoranza perché tutti siamo un po' ignoranti. Ma l'ipocrisia di chi viene a teatro soltanto per sfoggiare una sensibilità che non ha; la maleducazione di chi non spreca un minuto della propria serata per applaudire (o per fischiare) un artista che comunque ha sudato per il piacere del pubblico; l'aridità di chi non è più curioso di nulla: tutto questo sì, mi fa una gran rabbia. Grazie per avermi ascoltata.*

Luisa Martini

Critica musicale, secondo round

Il compositore John Corigliano e il critico Justin Davidson, entrambi premi «Pulitzer», proseguono la loro discussione sulla preparazione necessaria per valutare musica nuova.

Oh, Justin, quanti errori, tutti in pochi paragrafi.

Cominciamo con quello fondamentale: secondo te ciò che più che altro qualifica il lavoro del critico musicale di un quotidiano sono le sue buone intenzioni. Intendiamoci, non è che io creda che il primo ascolto non abbia valore, ma non è sufficiente. Proprio tu ne hai dato prova quando due anni fa nella recensione della prima mondiale di un'opera di Thomas Adès suonata dalla Filarmonica di New York scrivesti che la disastrosa esecuzione rendeva impossibile giudicare il valore dell'opera. Guarda caso io ero a quel concerto perché il programma comprendeva il mio pezzo per il millennio. Ricordo che Adès era deliziato dall'esecuzione e mi parlò rapito della favolosa *performance* del solista. Io non fui altrettanto fortunato: il mio lavoro aveva molte notazioni piuttosto originali e prevedeva musica elettronica dal vivo, cosa che sappiamo bene quanto sia complicata. Kaija Saariajo ed io digrignavamo i denti ascoltando l'inadeguata preparazione degli esecutori sulle nostre partiture, molto meno immediate delle altre in programma. E tu? Hai forse scritto che non eri in grado di valutare le nostre opere a causa della disastrosa esecuzione? Eccola la tua prima impressione: non accurata eppure servita a tutti i lettori del "Newsday".

Certo che il tuo è un compito difficile, ma lo sono anche comporre un concerto e studiare una parte da solista. Ti piaccia o no, sia tu che Yo-Yo Ma, James Levine ed io siamo considerati "professionisti della musica". Gli spettatori pagano centinaia di dollari per ascoltare i concerti, tu ritiri il tuo accredito al botteghino e ti accomodi in fila 10. Per le tue opinioni, l'anno scorso, hai vinto lo stesso Premio «Pulitzer» assegnato ai creatori di nuova musica. Vuoi sapere a quale *standard* professionale dovrebbe secondo me attenersi il critico? Dovrebbe essere in grado di leggere come il direttore d'orchestra, indagare come lo storico, giudicare come un genitore e scrivere come un drammaturgo.

John Corigliano

Caro John,

apprezzo la tua indignazione nei confronti dei critici che non prendono seriamente il loro mestiere, ma la tua definizione del "supercritico" mi suona più che altro come un ideale a cui tendere. (Ah, confermo la mia impressione a proposito dell'esecuzione del pezzo di Adès, mentre per quanto riguarda la tua opera in programma quella sera la mia conclusione, aiutata dal fatto che avevo la partitura in mano, fu che la tua creatività era riuscita a emergere dal caos dell'esecuzione).

Il critico musicale di un quotidiano deve per forza essere molto versatile: la sua esperienza e la sua preparazione contano molto, ma hanno entrambe i loro limiti. Quando ascolto Alfred Brendel suonare alla Carnegie Hall sono circondato da pianisti che seguono la musica con le loro dita più che con le orecchie e ogni volta che vado all'opera mi trovo seduto accanto a dei melomani che avevano sentito cantare Adelina Patti ben prima che lei diventasse Adelina Patti. Certo, la mia opinione deve essere documentata, ma non reclamo certamente un'autorità superiore a quella dei tanti altri ascoltatori esperti quanto e più di me. Se si tratta di dare la descrizione adeguata e la valutazione oggettiva a un'opera di musica nuova poi, il compito diventa ancora più sofisticato.

Leggi questa recensione del 1907 del *Pelléas et Mélisande* di Debussy scritta dal critico berlinese Hugo Schleemüller e inserita in una raccolta di critiche stupide, il *Lexicon of Musical Invective* a cura di Nicolas Slonimsky:

«Debussy mortifica la melodia. Ci propone soltanto degli accordi. E che accordi! Accordi di settima e di nona, triadi eccedenti e accordi sconnessi. Tutti giustapposti, senza alcuna connessione logica, sfociano in false relazioni e quinte parallele a profusione. La partitura mostra un'accozzaglia di armonie ingarbugliate che soltanto per il fatto di giungere alle nostre orecchie con toni discreti e sfumati risulta meno sgradevole».

Il critico descrive bene la rivoluzione debussiana al tonalismo funzionale e la sua abile tecnica di dare a questa rivoluzione abiti musicali cristallini e seducenti. Ma questa perspicacia ha forse salvato Schleemüller dall'entrare nel *Lexicon* di Slonimsky?

Ecco la domanda che di tanto in tanto mi faccio: come posso salvarmi dal finire nella prossima edizione di quello stupidario?

Il compositore si dedica alla sua musica, l'esecutore migliore può affrontare per l'intera carriera soltanto musica che gli è congeniale, mentre il critico nel corso di una settimana può trovarsi di fronte a un concerto di musica antica, una serata dedicata a Birtwistle, una sinfonia di Bruckner e la rappresentazione dell'*Andrea Chénier*. E quindi, se deve aiutare lo spettatore a dare un senso a questi tempi di anarchia stilistica, deve fidarsi del proprio orecchio. Io studio le tue partiture, John, perché la tua musica mi ha colpito ed è mio compito trovare le parole che esprimano questa emozione al lettore che, passando dal terrorismo ai fumetti, si ferma per un attimo alla pagina culturale. Il mio ruolo è quello di riferire, certo, e di analizzare; ma è anche quello di tradurre in parole un'esperienza sensoriale. *(2. fine)*

Justin Davidson

Traduzione di Agnese Fornaris
Per gentile concessione di andante.com